This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

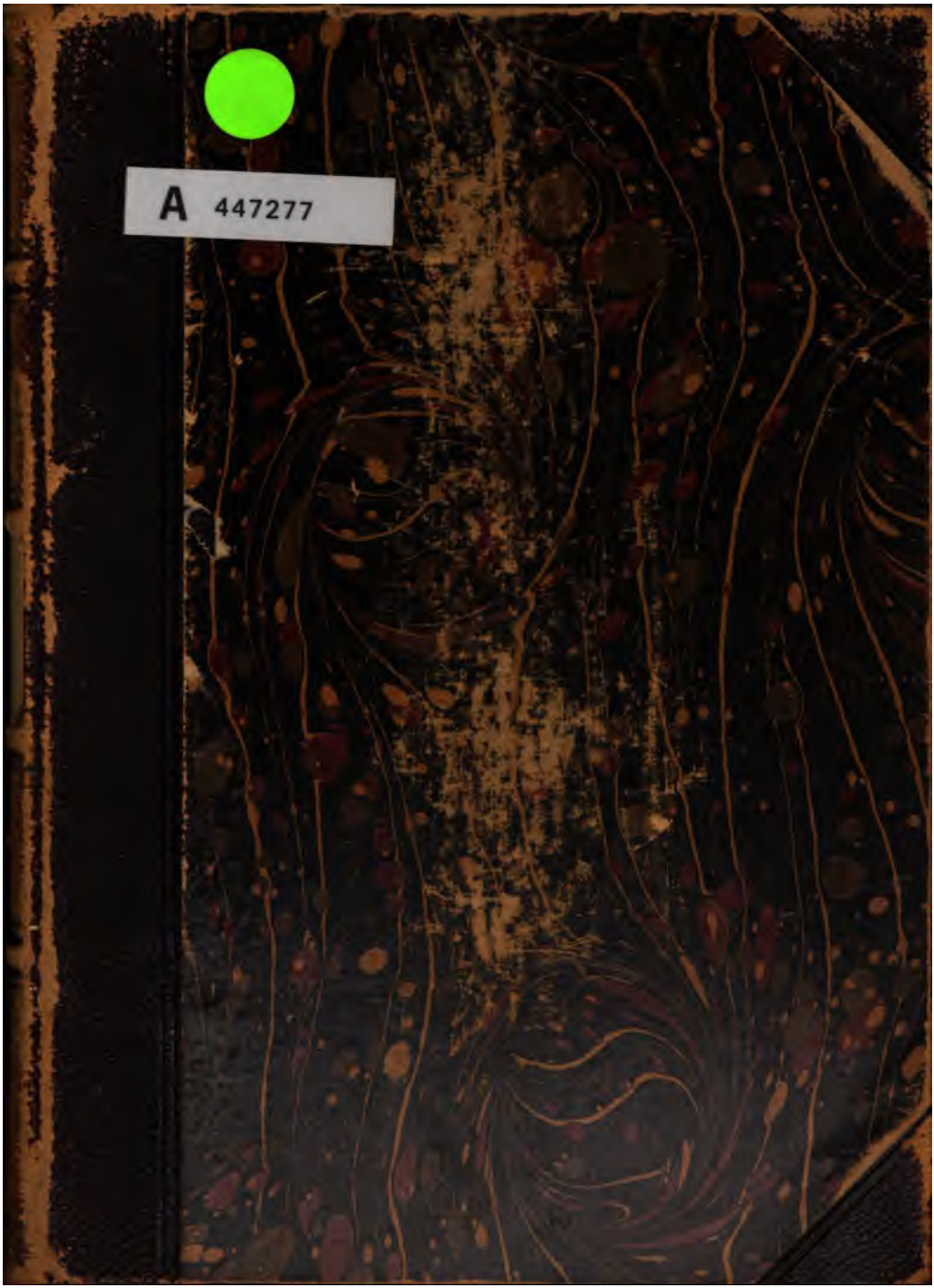
+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

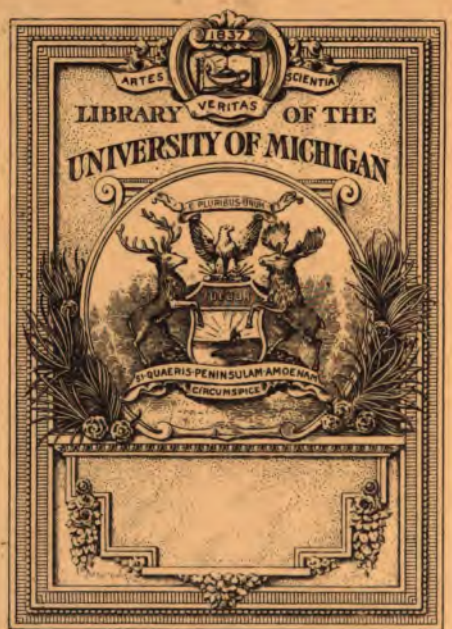
+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

A 447277




1837
ARTES
SCIENTIA
VERITAS
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
E PLURIBUS UNUM
SI QUAERIS PENINSULAM AMOENAM
CIRCUMSPICE

N
61
.S31

Das Wissen der Gegenwart

Deutsche Universal-Bibliothek für Gebildete.

LVI. Band.

Ästhetik.

Grundzüge der Wissenschaft des Schönen und der Kunst

von

Dr. Max Schasler,
Mitgl. der kgl. Akad. der Künste zu Amsterdam.

Zweiter Teil: Das Reich der Kunst.

Leipzig: G. Freytag. 1886. Prag: F. Tempsky.

Alle Rechte vorbehalten.

Inhalt.

Seite

Einleitung: Zur vorläufigen Orientierung über die Aufgabe . . 1

Erster Abschnitt: Die Elemente des Kunstschönen 2

Kapitel I. Der „Ursprung" der Kunst, oder die allgemeinen Elemente des Kunstschönen 2

1. Die Kunst in ihrem Verhältnis zur Sprache und zur Sittlichkeit 2
2. Der Nachahmungstrieb, Spieltrieb, Kunsttrieb 5

Kapitel II. Die Natur des künstlerischen Schaffens . . 15

1. Die subjektive Seite des künstlerischen Schaffens: Einbildungskraft und Phantasie; Genie und Talent 15
2. Die objektive Seite des künstlerischen Schaffens oder die Technik überhaupt: das Motiv und die Skizze; das Machwerk . . 32
3. Die Elemente der technischen Ausführung: die Komposition; Stil und Manier; der Meister und die Schule; Objekt, Mittel und Material der Darstellung 39

Kapitel III. Das Wesen der Kunst 52

1. Der allgemeine Charakter des Kunstschönen 52
2. Die Kunst und das Kunstwerk 55

Zweiter Abschnitt: Die einzelnen Künste 59

Grenze der ästhetischen Betrachtung der Künste 59

Erstes Buch: Die Gruppe der räumlichen Künste oder der Künste der simultanen Anschauung: Architektur, Plastik, Malerei 61

Kapitel I. Die Architektur 61

1. Die Objekte der Baukunst 63
2. Die Mittel der Baukunst 66
3. Das Material der Baukunst 72

Kapitel II. Die Plastik 75

1. Allgemeiner Charakter derselben 75
2. Objekt, Mittel und Material der plastischen Darstellung . . . 80
3. Übergang der Plastik zur Malerei 101

Kapitel III. Die Malerei 103

Allgemeiner Charakter derselben; das Sehen: die Farbe und der Ton 103

A. Das objektive Darstellungsgebiet der Malerei 108
   1. Die religiöse Malerei 109
   2. Die mythologische und allegorische Malerei 112
   3. Das Märchen und die Sage; das historisch-litterarische Genre 116
   4. Die Historienmalerei 118
   5. Das historische Genregemälde 124

6. Die Genremalerei 125
7. Das Bildnis 131
8. Die Tiermalerei 133
9. Das Stillleben, die Frucht- und Blumenmalerei . . . 139
10. Die Landschaftsmalerei 140
B. Die Darstellungs-Mittel und Material der Malerei . . . 153
Das Kunsthandwerk und die Graphik, als Anhang zur Betrachtung über die Künste der Raumanschauung 158
Zweites Buch: Die Gruppe der zeitlichen Künste oder Künste der successiven Anschauung: Musik, Mimik, Poesie 164
Übergang von den räumlichen zu den zeitlichen Künsten 164
Kapitel I. Die Musik 167
Allgemeiner Charakter derselben 167
A. Objekt, Mittel und Material der Musik 170
B. Die Arten oder Zweige der Musik 183
I. Die natürlichen Hauptarten: Gegensatz der Vokal- und Instrumentalmusik 183
II. Die künstlichen Hauptarten der Musik 192
1. Die lyrische Musik: das Lied 193
2. Die epische Musik: das Oratorium 196
3. Die dramatische Musik: die Oper 201
C. Die reproduktive Musik: das Virtuosentum 205
Übergang von der Musik zur Mimik 207
Kapitel II. Die Mimik 207
1. Allgemeiner Charakter derselben 207
2. Objekt, Mittel und Material der Mimik 210
Kapitel III. Die Poesie 216
A. Stellung derselben im System der Künste 216
B. Genetische Entwickelung der Poesie 221
C. Objekt, Mittel und Material der poetischen Produktion . . . 223
D. Die Arten der Poesie 226
I. Die Lyrik 226
II. Die Epik 233
III. Die Dramatik 238
1. Allgemeiner Charakter des Dramas; seine Stellung zum lyrischen Gedicht und zum Epos, sowie im System der Künste überhaupt 238
2. Die Objekte des Dramas und die Einteilung desselben: Tragödie, ideales Drama, Lustspiel 240
3. Material und Mittel des Dramas oder die dramatische Darstellung 247
a. Die Schauspielkunst 248
b. Die Inszenierung 251
Anhang 254

Einleitung.

Zur vorläufigen Orientierung über die Aufgabe.

Die in der Einleitung zum ersten Teil gegebene vorläufige Definition der Ästhetik als „Wissenschaft des Schönen und der Kunst" bezog sich, da sie das ganze System umfaßt, auch auf den Inhalt des vorliegenden zweiten Teiles, der sich speziell mit der Kunst, bezw. mit dem Kunstschönen, im Unterschied vom „Naturschönen" und „kulturgeschichtlich-Schönen", beschäftigt. Soll also dieser besondere Inhalt näher bestimmt werden, so wäre derselbe als „Wissenschaft vom Kunstschönen" oder genauer als „Philosophie der Kunst" zu bezeichnen. Hiermit ist aber weder schon etwas darüber ausgesagt, was etwa unter „Kunst" zu verstehen sei — denn dies ist ja eben Gegenstand und Zweck der vorliegenden Untersuchung — noch weniger soll damit behauptet werden, daß „die Wahrheit der Definition sich durch das darauf zu basierende System ergeben" werde. Denn dies wäre ein ähnlicher circulus vitiosus wie der in der Einleitung zum ersten Teil gerügte. Sondern wir haben uns auch hier lediglich auf den anthropologischen Standpunkt zu stellen, um von diesem aus zunächst zwei Vorfragen zu erledigen, deren Beantwortung uns übrigens sogleich in die Sache selbst einführen wird, nämlich: 1) ob es im Wesen des subjektiven Geistes begründet sei, daß der Mensch das Schöne als solches nicht nur anzuschauen, sondern auch zu gestalten

fähig und berufen sei; und 2. von welcher besonderen Art dasjenige Schöne sei, welches als Objekt und Inhalt solchen Gestaltens zu betrachten ist, d. h. es werden zunächst die subjektiven und objektiven Bedingungen für die Untersuchung über das Wesen der Kunst und der Künste zu bestimmen sein. Für die Erkenntnis des Schönen überhaupt sind dieselben bereits im ersten Bande (S. 17, vergl. auch S. 19 und S. 29 flg.) beantwortet, und es erübrigt also hier nur, die Anwendung von dem dort Gesagten auf das besondere Schöne, welches als „Kunstschönes" zu bezeichnen ist, zu machen. Die erste Frage pflegt populär als die nach dem „Ursprung der Kunst" bezw. „der Künste", der Sprache ausgedrückt zu werden — in ähnlicher Weise, wie auch von dem „Ursprung", ja wohl gar von der „Erfindung" der Sprachen, der sittlichen Einrichtungen u. s. f. geredet wird — bei der zweiten handelt es sich um das spezifische Wesen des Kunstschönen im Unterschied vom Naturschönen und kulturgeschichtlich-Schönen.

Erster Abschnitt.

Die Elemente des Kunstschönen.

Kap. I. Der „Ursprung" der Kunst, oder die allgemeinen Elemente des Kunstschönen.

1. Die Kunst in ihrem Verhältnis zur Sprache und zur Sittlichkeit.

Sprache, Sittlichkeit und Kunst — welche Begriffe übrigens hier nur dynamisch, d. h. in der Bedeutung allgemeinmenschlicher Fähigkeiten oder Bedürfnisse zu fassen sind: die „Sprache" also als Sprach- (d. h. Denk-) Fähigkeit, „Sittlich-

keit" als Sittlichkeitsbedürfnis, „Kunst" als Gestaltungs-Fähigkeit oder -Bedürfnis -- stehen in demselben Verhältnis zueinander wie die ihnen, als diesen besonderen Bethätigungsweisen des subjektiven Geistes, zu grunde liegenden Thätigkeitsformen des bewußten Erkennens (Denkens), des sittlichen Begehrens (Wollens) und des reinen Anschauens (s. Bd. I, S. 5 ff. und 9 ff.) und folglich auch wie die bezüglichen Objekte und Inhalte dieser Thätigkeiten: das „Wahre", das „Gute" und das „Schöne" (1).*) In diesem dynamischen Sinne kann man daher mit demselben Recht behaupten, daß der Mensch als solcher „Künstler" sei, wie dies, daß er — im Unterschied vom Tier — ein „redendes" (denkendes) Wesen sei, während allerdings die Ausdrücke „Redner" oder „Denker" im engeren Sinne, ebenso wie die Bezeichnung „Künstler" in solchem Sinne, nur von besonders begabten Individuen auszusagen sind, in denen sich diese allgemeinen (dynamischen) Fähigkeiten im eminenten Sinne zu speziellen Eigenschaften entwickelt darstellen (2).

Wo es sich also um die Bestimmung des spezifischen Inhalts der drei verwandten Bethätigungssphären handelt, so ist es nicht jene elementare Identität, die nichts als die Gemeinsamkeit ihres Ursprungs im Wesen des subjektiven Geistes bedeutet, sondern vielmehr ihre Verschiedenheit, worauf sich die wissenschaftliche Darstellung jeder Sondersphäre zu begründen hat (3). Am weitesten verbreitet und der populären Vorstellung am geläufigsten ist jene, mit wohlfeilem Pathos ausgesprochene Forderung, daß „die Kunst nichts Unsittliches darstellen dürfe"; eine Flachheit, gegen die schon Goethe geeifert hat. Die Kunst als solche hat es mit der Moralität als solcher überhaupt nichts zu thun, weil dies eine ihrer spezifischen Sphäre ebenso unadäquate Kategorie ist wie die logische Erkenntnis. Aber derselbe Inhalt, welcher in der Sphäre der Sittlichkeit als „un-

*) Die in den Text eingeschalteten Zahlen beziehen sich auf die im „Anhang" am Schluß des Bandes zusammengestellten Anmerkungen, welche teils Erläuterungen, teils Citate enthalten.

moralisch", in der Sphäre der Erkenntnis als „unlogisch" bezeichnet wird, tritt in der Sphäre der Anschauung als „häßlich", bezw. als „unkünstlerisch" in die Erscheinung. Erfüllt ein Kunstwerk alle ästhetisch berechtigten Forderungen, so kann es auch weder einen unsittlichen noch einen unwahren Eindruck machen; erfüllt es sie nicht, so wird es auch entweder das eine oder das andere oder auch beides zugleich thun. Aber nicht deshalb, weil darin die Gesetze der Moralität oder der Logik verletzt sind, verliert es an künstlerischem Wert, sondern weil diese Verletzung immer zugleich auch eine Versündigung gegen die ästhetischen Gesetze enthält. Ebenso richtig (aber auch ebenso falsch) wie die Bezeichnung eines Kunstwerkes als „unmoralisch" oder „unlogisch" wäre es, wenn man ein Verbrechen oder einen Trugschluß als „unästhetisch" kennzeichnen wollte. Umgekehrt kann man vielmehr die Behauptung aufstellen, daß, wo in einem Kunstwerk sich die Absicht, zu „moralisieren" oder zu „lehren", d. h. direkt sich, statt ausschließlich an die reine Anschauung, an die sittliche Empfindung oder an die logische Erkenntnis zu wenden, bemerkbar macht, der ästhetische Eindruck desselben in eben dem Grade beeinträchtigt wird, als es diese Absicht erreicht. Die meisten Kompositionen Hogarths z. B. zeigen bis in die kleinsten Züge hinein solche Absicht (Tendenz), welche, weil darin das reine Interesse an der ästhetischen Wirkung einer reflexionsmäßigen Lust am Herausfisteln von Beziehungen, die jenem Interesse gänzlich fremd sind, geopfert wird, notwendig einen unkünstlerischen Eindruck machen. Denn es ist — ganz abgesehen von dem moralisierenden Inhalt — nicht sowohl die reine Anschauung als der Verstand, d. h. das theoretische Erkennen, woraus jene mehr kombinierten als komponierten pointenreichen Darstellungen entsprungen sind, und deshalb erwecken sie auch nicht ein ästhetisches Interesse, sondern wenden sich an das reflektierende Denken. Übrigens giebt es ganze Kunstarten und -Richtungen, deren Wesen auf solcher reflexionsmäßigen Tendenz beruht und denen deshalb eine unbedingte ästhetische Berechtigung

abzusprechen ist, wie die sog. „didaktische Poesie“ (d. h. das Lehrgedicht), sowie die „allegorische Malerei“, welche an ihrer Stelle näher zu charakterisieren sind.

Die Vergleichung der Kunst mit der Sprache und der Sittlichkeit hinsichtlich ihres „Ursprunges“ beiseite lassend, können wir nun zu der Frage nach dem „Ursprung der Kunst“ für sich in der konkreten Bedeutung des Wortes übergehen. In diesem Sinne erhält nämlich der Ausdruck „Ursprung“ die Bedeutung eines inneren Triebes, welcher sich, wie sogleich bemerkt werden kann, in einer dreifachen Stufenfolge der Entwickelung als „Nachahmungstrieb“, „Spieltrieb“ und „Kunsttrieb“ äußert.

2. Nachahmungstrieb, Spieltrieb, Kunsttrieb.

Mit der Bezeichnung „Ursprung“ oder „Anfang“ der Kunst oder wohl gar „Erfindung der Künste“ verbindet sich gewöhnlich die falsche Vorstellung, als ob solch' Akt dem Zufall oder doch wenigstens der hervorragenden Intelligenz einzelner Persönlichkeiten zu danken sei und demzufolge in eine bestimmte Zeit der allgemein-menschlichen Kulturentwickelung falle, eine wie niedrige Stufe diese Entwickelung auch erst erreicht haben mochte. Da aber der Anfang aller allgemein-menschlichen Kultur nichts anderes als der dem subjektiven Geist immanente Trieb zur kulturellen Entwickelung überhaupt ist, so liegt das Prinzip des Prozesses zunächst lediglich in dem Vorhandensein solchen Triebes schlechthin — und zwar nicht nur nach Seiten der Erkenntnis und der Sittlichkeit, sondern auch nach Seite der Anschauung und Gestaltung. — Daraus ergiebt sich aber zugleich die unbedingte Notwendigkeit der Entwickelung der letzteren, wenngleich sie anfangs gleichsam als das erste versuchsweise Lallen des noch kindlichen Geistes zur Erscheinung gelangen wird; gleichviel, ob der Anfang des allgemein-menschlichen Entwickelungsprozesses ganz allgemein von der Menschheit überhaupt oder von besonderen Völkerindividuen oder endlich von dem einzelnen Menschen verstanden wird. In der Art und Weise daher, wie sich der An-

schauungs- und Gestaltungstrieb des Kindes äußert, spiegelt sich zugleich der Anfang des kulturellen Prozesses sowohl der Nationen wie der Menschheit überhaupt wieder; und wir haben mithin nur jene individuelle, gleichsam mikrokosmische Form der Entwickelung ins Auge zu fassen, um die Antwort auf die Frage nach dem „Ursprung der Kunst" zu finden.

a. Die Grundform nun, in welcher sich das kindliche Anschauungs- und Gestaltungsbedürfnis äußert, sobald der erwachende Geist zur Bethätigung seiner selbst drängt, ist kurz als „Nachahmung" zu bezeichnen, worunter übrigens nicht bloß ein mechanisches Kopieren wahrgenommener Laute und Bewegungen, sondern das allerdings noch unbewußte, dennoch aber innerlich notwendige Reproduzieren eines Anschauungsinhaltes zu verstehen ist. Als solches unterscheidet sich der menschliche Nachahmungstrieb daher nur potentiell vom tierischen Triebe; weil in solchem Anfang die Anschauung noch nicht vom Erkennen und vom Empfinden geschieden ist. Erst wenn bei fortschreitender Entwickelung die objektive Welt für die Anschauung eine besondere Existenz gewinnt, in der sie sich nach Inhalt und Form von derjenigen, welche sie für das Erkennen und Empfinden hat, spezifisch unterscheidet — und dieser Schritt wird durch das dem subjektiven Geiste immanente Element der relativen Freiheit, d. h. der Spontaneität, gefordert — (s. S. 13), öffnet sich die unausfüllbare Kluft zwischen dem menschlichen Nachahmungstriebe und dem Nachahmungstriebe des Tieres, weil dieses zu solcher Trennung der drei Thätigkeitsweisen nicht fortgeht. Durch diesen Fortschritt des Geistes zur Spontaneität wird die Anschauung nun selber spontan, d. h. gestaltend, zunächst im Sinne des innerlichen Gestaltens; und diese Gestaltung wird, da sie durch die objektive Erscheinungswelt nicht nur ihren ersten Anstoß, sondern auch ihren Inhalt erhält, notwendig zunächst reine Reproduktion, nämlich innerliche Wiedererzeugung des Erscheinungsbildes in der Form der Vorstellung, d. h. eben „Nachahmung", sein.

In der objektiven Erscheinungswelt treten nun zwei Hauptformen einander gegenüber, die zwar beide Objekte der Vorstellung, d. h. der inneren Gestaltung sind, sich aber zu einander wieder wie Subjekt und Objekt verhalten, nämlich die Welt der menschlichen Subjekte und das, was man „Außenwelt" oder Natur nennt. Es bedarf keines Beweises, daß die erstere für die sich entwickelnde Anschauung des Kindes, also auch für seinen Nachahmungstrieb, nicht nur das nächste Objekt, sondern auch das unmittelbarste Interesse haben muß, weil der Mensch im Anfang seines Entwickelungsprozesses ohne menschliche Umgebung und deren Einfluß auf seine Rezeptivität überhaupt nicht über den Anfang hinauskommen, d. h. sich menschlich entwickeln könnte. Daraus folgt aber wiederum, daß er erst durch diese Vermittelung zur Anschauung der Außenwelt gelangen, diese selbst also erst in zweiter Linie für ihr Objekt der Nachahmung werden kann. Jene erste Seite führt daher zu derjenigen Form der Nachahmung, welche man als „Spieltrieb" bezeichnet; denn das Spiel des Kindes hat ausschließlich das Thun und Treiben in der menschlichen Sphäre zum Vorbilde. Weiterhin entwickelt sich dann der Spieltrieb, sobald die Nachahmung sich auch auf die Außenwelt richtet, zum „Kunsttriebe", als dessen Vorstufe also jener zu betrachten ist.

b. Der Spieltrieb ist die erste konkrete Verwertung des Nachahmungstriebes und damit die gleichsam elementare Offenbarungsform des allgemein-menschlichen Gestaltungsbedürfnisses überhaupt. Dadurch, daß das Kind anfängt zu spielen, zeigt es, daß in ihm der Entwickelungs- d. h. der Sonderungsprozeß der drei Bethätigungsweisen bereits konkret geworden ist; denn im Spieltriebe äußert sich die reine Anschauung ohne irgend welche direkte Beziehung auf einen — sei es theoretischen, sei es praktischen — Zweck, d. h. er wird weder durch das Kriterium des „Wahren", noch durch das des „Guten" bedingt; vielmehr ist sein Zweck — wenn man von einem solchen außerhalb der theoretischen und praktischen Sphäre reden darf — ein nur schein-

barer, nämlich eben die (im Grunde zwecklose) Reproduktion der Erscheinungswelt als bloßen Scheines und das (praktisch und theoretisch interesselose) Gefallen an diesem Schein. In diesem Sinne sind auch die Kantischen Definitionen (vergl. Anm. 3) zu verstehen. Dieser „Schein" ist aber, wie S. 17 gezeigt, nichts anderes als die ganz allgemeine Form des Schönen überhaupt, und als solcher unmittelbares Objekt und ausschließlicher Inhalt der reinen Anschauung und Gestaltung. Da nun dieser Inhalt sich nur in der Form der Nachahmung des Angeschauten realisieren kann, so führt die zwecklose Lust an der Erscheinung notwendig zur ebenfalls (sowohl theoretisch wie praktisch zwecklosen) Reproduktion derselben als schönen Scheins, d. h. eben zum Spiel.

Es ist leicht zu erkennen, daß für die Reproduktion des Anschauungsinhalts in der That keine andere elementare Form denkbar ist als das „Spiel", weshalb denn auch dieser Ausdruck mit Recht sogar in der Sphäre der sog. „reproduktiven Künste" zur Anwendung kommt. Denn im „Spiel der Instrumente", sowie im „Schauspiel" findet eben nichts anderes statt als die Reproduktion des in der Partitur und dem dramatischen Gedicht fixierten schönen Scheines musikalischen Empfindungs-, bezw. poetischen Gedankeninhalts. Ja, im Grunde beruht alle Kunstgestaltung auf dem „Spiel", d. h. auf dem bloßen Schein der Wirklichkeit, und wo daher in der künstlerischen Gestaltung mit der Wirklichkeit Ernst gemacht, d. h. statt ihres bloßen Scheines sie selbst als Wirkungselement verwandt wird, wie beispielsweise in der „schönen Gartenkunst", da verliert notwendig die Wirkung in demselben Grade an rein ästhetischem Interesse und künstlerischer Wahrheit, in welchem die Wirklichkeit dabei zur Geltung gelangt. Dieser anscheinende Widerspruch, daß die künstlerische Wahrheit im „Schein" beruht, ist bereits früher (s. Bd. I, S. 18) erklärt worden (4). Der gemeinen Wirklichkeit gegenüber stellt sich daher die Erzeugung solchen künstlerischen Scheins als ein zweckloses „Spiel" oder auch als ein „unnützer Luxus" dar; aber

eben in dieſer Zweck- und Nutzloſigkeit, d. h. in der reinen Idealität ſeines Weſens liegt gerade ſeine hohe, weil von irgend welcher Beziehung auf praktiſchen Zwecke freie, echt menſchliche Bedeutung. Erſt wenn der Menſch „ſpielt“ und ſich dadurch über das bloß materielle Bedürfnis erhebt — und beſtände ſolche Erhebung, wie beim Wilden, nur darin, daß er ſeinen Gürtel mit bunten Muſcheln und ſeinen Kopfſchmuck mit farbigen Federn verziert — beginnt für ihn ein menſchliches Daſein, d. h. eine Erhebung über das Niveau der tieriſchen Exiſtenz.

Neben der Nutzloſigkeit des „Spiels“ pflegt man auch wohl auf ſeinen Mangel an Ernſt hinzuweiſen und damit die Bedeutung eines bloßen Scherzes zu verbinden, ja, man belächelt wohl den ſcheinbaren Ernſt, mit welchem die Kinder das Spiel betreiben, d. h. die Wirklichkeit nachahmen; allein man vergißt dabei, daß, indem ſie dieſen Schein ernſthaft nehmen und nicht „das Spiel zum Spiele machen“, ſie gerade dadurch in der Sphäre der reinen Anſchauung bleiben, obſchon ſie ſehr wohl ſich deſſen bewußt ſind, daß es eben nur ein „Spiel“, d. h. reiner Schein iſt, was ſie betreiben. Das kleine Mädchen z. B. weiß natürlich, daß der Kopf ſeiner Puppe eine leere Porzellan- oder Papphülſe und ihr Körper ein lederner, mit Heu ausgeſtopfter Beutel iſt; trotzdem ſpricht es mit ihr, ſtraft ſie für die ihr angedichteten Unarten, kurz behandelt ſie mit dem Schein vollkommnen Ernſtes, als wäre ſie ein lebendes Weſen; was aber nicht hindert, daß ſie, ſobald das Spiel zu Ende, d. h. ſobald das Kind aus der Sphäre der reinen Anſchauung in die der Wirklichkeit zurücktritt, von ihm gleichgiltig in die Ecke geworfen wird, weil ſie nun wieder das geworden iſt, was ſie wirklich iſt, nämlich Pappe und Lederſack (5).

Da die konkrete Entwickelung des Spieltriebes auf der Nachahmung der ſich der Anſchauung des Kindes zunächſt darbietenden allgemein-menſchlichen Verhältniſſe beruht, ſo ſind es vor allem die realen Beziehungen der Familienglieder zueinander und zur Außenwelt, auf die ſich die Nachahmung richten wird;

und hiermit verbindet sich nach der subjektiven Seite hin sogleich ein Formgegensatz, welcher durch den Geschlechtsunterschied des Kindes bedingt ist. Hierüber ist bereits im ersten Bande das Erforderliche gesagt. Aber wenn der Knabe „Soldat" oder „Räuber", das Mädchen mit der Puppe spielt, so ist dieser Gegensatz ganz allgemein gefaßt der zwischen den Formen des Kampfes und der Liebe überhaupt, welcher den doppelseitigen Charakter des Spieles, auch im weiteren Sinne des Wortes, bestimmen: die Form des „Kampfes" in den Kriegsspielen und Wettkämpfen der antiken Gymnasien, die Form der „Liebe" in den die Entwickelung eines Liebesverhältnisses symbolisierenden Nationaltänzen u. s. f. Wir werden später sehen, daß diese beiden Formen den eigentlichen Inhalt einer bestimmten Kunstgattung, namentlich der Mimik in der Bedeutung einer „Plastik der Bewegung" ausmachen. — Wird aber dem Spiel das entzogen, was ihm allein das Gepräge der Schönheit verleiht, die interesselose Reinheit der Anschauung nämlich, so kann es auch nicht mehr den bloßen Schein des Ernstes bewahren, sondern sinkt — wie in den barbarischen Gladiatorenschlachten des unästhetisch gewordenen Römertums oder den spanischen Stiergefechten — zur brutalen Lust am wirklichen Kampfe herab, wodurch es an Stelle des schönen Scheines die häßliche Wirklichkeit setzt und damit jede ästhetische Berechtigung verliert. Dies geschieht auch da, wo der Wettkampf sich mit materiellen Nebenzwecken verbindet, wie bei allen Spielen um Geld, die — wie namentlich bei allen Glücks- und Hazardspielen, deren Reiz nicht einmal auf einer Befriedigung des Verstandes beruht — den Genuß materialisieren, indem sie den Egoismus des Begehrens, d. h. die leidenschaftlich-krankhafte Lust am Gewinn oder doch an sinnlicher Aufregung zum Zweck haben. Auch die andere Seite des Spiels, welche in der Form der „Liebe" wurzelt, ist solcher Entartung fähig, namentlich im Tanze, wenn er, wie in den modernen Salontänzen und im Ballet, nicht mehr auf die symbolische Darstellung der Entwickelung eines Liebesverhältnisses

abzielt, sondern, abgesehen von seiner die Schönheit überhaupt vernichtenden Mechanik der Bewegungen, lediglich sinnliche Anregung durch materiellen Reiz zum Zweck hat, bei welchem von schönem Schein überhaupt nicht mehr die Rede sein kann. Auszuschließen sind ferner alle Spiele, die, statt auf ästhetischem Interesse, auf dem Interesse an verständiger Reflexion oder auf dem an bloß körperlicher Geschicklichkeit beruhen, wie die meisten Gesellschaftsspiele, das Kegel- und Kartenspiel, auch das Schachspiel, obschon dieses ursprünglich auf der Nachahmung der indischen Schlachtordnung zweier miteinander kämpfender Heere beruhte. Bei allen diesen Spielen ist von einem ästhetischen Interesse keine Rede; höchstens könnte man das „Wortspiel" noch dazu rechnen, weil es, obgleich ebenfalls der Reflexion entstammend, als eine besondere Art des Witzes, dem Bereich des Komischen, also einer bestimmten ästhetischen Form, angehört.

Es ist nun noch eine Bemerkung über den tierischen Spieltrieb zu machen. Daß die Tiere spielen, scheint der früher gemachten Bemerkung über den Unterschied des menschlichen und tierischen Nachahmungstriebes zu widersprechen, insofern beim tierischen Spiel ebenfalls weder ein theoretisches noch ein praktisches Interesse mitwirkt, so daß der Grund des tierischen Spieltriebes nur in einem der menschlichen Spontaneität analogen Moment einer gewissen Freiheit zu suchen sein dürfte. In der That entspringt die Neigung zu spielen beim Tiere offenbar aus einem mit unbedingter Bedürfnislosigkeit verbundenen Überschuß an Daseinsfreudigkeit und Lebenskraft; aber diese Freiheit vom Bedürfnis ist doch immer nur die negative Bedingung für die Äußerung des Spieltriebes und fällt keineswegs mit der wesentlich positiven, weil spontanen Freiheit im Spiel des Kindes zusammen, bleibt vielmehr unbedingt innerhalb der Schranke des Instinkts. Der tierische Spieltrieb ist deshalb auch nicht an den Nachahmungstrieb gebunden, d. h. er äußert sich nicht in der Form einer Reproduktion von Anschauungsinhalt, sondern unmittelbar: die junge Katze hascht nach dem rollenden Knäuel

mit derselben Fangbewegung, als ob es sich um eine Maus handele, wenn sie auch noch niemals eine solche gesehen; junge Hunde simulieren einen Kampf ohne irgend ein anderes Motiv als aus „Übermut", d. h. aus einem Überschuß an Lebensmut, ohne daß sie bereits Zeugen eines solchen Kampfes in der Wirklichkeit gewesen wären. Ein weiterer Unterschied vom menschlichen Spieltriebe ist der, daß der tierische Spieltrieb nicht, wie jener, zum Gestaltungstriebe führt, d. h. nicht Quelle des tierischen Kunsttriebes ist, insofern dieser nicht, wie beim Menschen, schlechthin aus dem Bedürfnis der reinen Anschauung stammt, sondern durchaus dem praktischen Bedürfnis seine Entwickelung verdankt. Denn die Produkte des tierischen Kunsttriebes, wie Bienenzellen, Spinngewebe, Biberbauten u. s. f. enthalten in keiner Weise, wie im Gebiet der menschlichen Kunstindustrie, einen Überschuß an dekorativen Gestaltungsformen (vergl. Bd. I, Anm. 3 und S. 13 ff.), wenn wir auch das Zweckhafte darin nicht immer zu erkennen vermögen. Die scheinbar künstlerische Form der Produkte bleibt immer stabil und modifiziert sich höchstens den äußeren Umständen gemäß, z. B. die Größe und Gestalt des Spinngewebes nach der besonderen Stellung der Zweige, zwischen denen es ausgespannt ist. Der Grund dieser Stabilität liegt darin, daß die Motive der Produktion immer dieselben bleiben und stets praktischer Natur sind: Ernährung, Fortpflanzung, Angriff, Verteidigung u. s. f.; und hierin liegt wieder der Beweis, daß der tierische Kunsttrieb, im Vergleich mit dem menschlichen, des wesentlichsten Elements, welches den letzteren charakterisiert, ermangelt, nämlich der Freiheit.

c. Wie der Spieltrieb aus dem Nachahmungstriebe, so entwickelt sich der Kunsttrieb aus dem Spieltriebe, oder vielmehr er beruht ,auf der Einheit beider, soweit sie einander decken. „Nachahmungstrieb" und „Spieltrieb" greifen nämlich übereinander hinaus, oder es giebt ebensowohl Formen der Nachahmung, die nicht den Charakter des Spiels haben, wie es Formen des Spiels giebt, wie oben gezeigt, die nicht auf Nach-

ahmung beruhen. Die Nachahmungsluſt des Affen z. B. iſt kein Spiel im äſthetiſchen Sinne, obſchon ſie auf unſere Anſchauung einen komiſchen Eindruck macht. Die Sprache giebt auch über dieſen Unterſchied einen deutlichen Fingerzeig, indem ſie das Zeitwort „nachahmen“ nur dann mit dem Akkuſativ konſtruiert, wenn es ſich um ein Spiel, dagegen mit dem Dativ, wenn es ſich um Wirklichkeit handelt; „jemandem nachahmen“ heißt: dasſelbe (in Wirklichkeit) thun, was er thut; „jemanden „nachahmen“ dagegen: ihn in ſeiner ganzen Erſcheinung kopieren, d. h. den Schein vor ihm reproduzieren, wie z. B. der Schauſpieler in der Maske einer hiſtoriſchen Perſönlichkeit. In ſolcher Reproduktion des bloßen Scheines der Wirklichkeit liegt aber eben das Weſen des Spiels. Soweit ſich nun Spieltrieb und Nachahmungstrieb decken, erſcheinen ſie nur als zwei Seiten eines und desſelben Triebes, des Geſtaltungstriebes nämlich, inſofern dieſer nach ſeiten der Form mit dem „Nachahmungstriebe“, nach ſeiten des Inhalts mit dem Spieltriebe zuſammenfällt: der „Geſtaltungstrieb“ aber bildet die eigentliche und ausſchließliche Quelle des Kunſttriebes. Nur die Quelle, denn identiſch ſind ſie keineswegs. Im Geſtaltungstriebe liegen nämlich zwei Elemente, neben dem ideellen des reinen Anſchauungsbedürfniſſes auch ein reelles, das ſchlechthin als „Arbeitstrieb“ bezeichnet werden kann und weſentlich auf praktiſche Zwecke ſich richtet. Wird nun, unter Eliminierung des letzteren, der Accent auf das erſtere gelegt, ſo erſcheint der Geſtaltungstrieb ſpeziell als „Kunſttrieb“, deſſen Ziel, neben dem des „Erkenntnistriebes“ und dem des „Sittlichkeitstriebes“, ausſchließlich in der Befriedigung des allgemein-menſchlichen Schönheitsgefühls beruht.

In dieſer allgemeinen Faſſung fällt aber der „Kunſttrieb“ noch nicht mit jener individuellen Neigung und Bewegung zuſammen, welche zum künſtleriſchen Produzieren im ſpezifiſchen Sinne des Wortes führt, ſondern bildet nur die elementare Vorſtufe dazu und beſchränkt ſich weſentlich darauf, den Mitteln zur Befriedigung praktiſcher Lebensbedürfniſſe eine zugleich äſthe-

tisch-befriedigende Form zu geben. Beim Wilden zeigt er sich z. B. als die Neigung, die rohen Felle seines Wigwam mit bunten Figuren zu bemalen. In diese Kategorie gehört daher alles, was man im weitesten Wortsinne unter „Kostüm" versteht, sowie das gesamte Handwerk. Von dieser Vorstufe scheint es nun noch ein kleiner Schritt bis zum eigentlich künstlerischen Produzieren, indem ja nur jene Verbindung mit dem praktischen Bedürfnis gelöst zu werden braucht, so daß die Thätigkeit, ohne weiteren Zweck als die Befriedigung des bloßen Schönheitsgefühls, sich innerhalb der Sphäre der reinen Anschauung hält. Aber diese Emanzipation von der Zweckmäßigkeit bezeichnet gleichwohl einen bedeutenden Umschwung des anschauenden Geistes oder vielmehr eine spezifische Veranlagung desselben, indem sie ihm einen neuen, rein idealen Gesichtskreis eröffnet, innerhalb dessen die realen Dinge eine wesentlich andere, nämlich ausschließlich ästhetische Bedeutung gewinnen; ein Gesichtskreis, der mit dem „Spiel" entschieden Ernst, d. h. es zum ausschließlichen Zweck des Gestaltens macht, so daß es nicht mehr bloß sekundäre Begleiterin der praktischen Arbeit bleibt, sondern selber ernsthafte Arbeit und Lebensberuf, und das Gestalten überhaupt zum künstlerischen Schaffen im engeren Sinne des Wortes wird. — Mit dieser Wendung haben wir nun bereits die Grenze der Kunst in ihrer eigentlichen Bedeutung berührt; und es tritt daher an uns jetzt die Frage nach den Bedingungen heran, unter denen sich der allgemein-menschliche Kunsttrieb zu dieser seiner höheren Form als individueller Kunstbegabung entwickelt, mit anderen Worten: es handelt sich um die Frage nach der Natur des künstlerischen Schaffens.

Kap. II. Die Natur des künstlerischen Schaffens.

1. Die subjektive Seite des künstlerischen Schaffens: Einbildungskraft und Phantasie; Genie und Talent.

Für die Bestimmung des Begriffes des Kunstschönen muß vor allem die Erörterung über die Natur der subjektiven Seite der künstlerischen Thätigkeit ins Auge gefaßt werden, und zwar sind darin die Formen dieser Thätigkeit von den Quellen derselben zu unterscheiden: die ersteren sind als „Einbildungskraft" und „Phantasie", die letzteren als „Talent" und „Genie" zu bezeichnen.

Die im Nachahmungstrieb wirkende Thätigkeit ist wesentlich reproduktiver Natur, insofern sie das ihr durch die Anschauung gebotene „Bild" der Erscheinung als Schein reproduziert. Dieser Prozeß hat mithin zwei Momente: die Aufnahme (Rezeption) des Bildes und die Reproduktion desselben als Schein. Erst die letztere ist nachahmender Natur, während die rein rezeptive Thätigkeit als Einbildungskraft, d. h. als Hineinbilden in die Vorstellung, fungiert. Ist das Subjekt befähigt, die durch die Einbildungskraft empfangenen Bilder, statt sie bloß schlechthin durch Nachbildung zu reproduzieren, lediglich als Material für eine selbständige und als solche spontane Gestaltung von Ideeen zu behandeln, die ihm (als Subjekt) insofern allein angehören, als ihm die Wirklichkeit kein unmittelbares Vorbild dafür geliefert hat, so erhebt sich die Einbildungskraft zu der höheren Form der freigestaltenden Phantasie (6). Wenn mithin die „Einbildungskraft" als Anschauung in zweiter Potenz bezeichnet werden kann, so stellt sich die „Phantasie" als dritte Potenz derselben dar. Die Genesis dieses Prozesses, wodurch die Anschauung zur Einbildungskraft und diese sich zur Phantasie erhebt, ist von hohem, sowohl psychologischen wie ästhetischen Interesse. Objekt der „Anschauung" ist der Schein der Dinge überhaupt, Objekt der „Einbildungskraft" ist das

Bild als Reflex des Scheins in die Vorstellung, Objekt endlich der „Phantasie“ ist die Idee, für deren (innerliche) Gestaltung die Bilder lediglich als Material zur freien Verwendung kommen.

Um das Wesen der Phantasie, dieses hochwichtigen Elements des künstlerischen Schaffens, zu erkennen, ist auf die ihr zu grunde liegenden Thätigkeitsformen, zunächst der Anschauung, sodann der Einbildungskraft zurückzugreifen. Die Anschauung, deren Stellung zum Erkennen und zum Empfinden bereits im ersten Teil (s. S. 11 ff.) erörtert wurde, ist einerseits unsinnlicher Natur, insofern sie sich nur auf den, durch Licht und Luft (Farbe und Ton) vermittelten Schein der Dinge bezieht, dagegen die Substanz derselben unberührt läßt — und in dieser Hinsicht ist sie mit dem „Erkennen“ verwandt; — andererseits ist sie wieder sinnlicher Natur, insofern sie sich nicht, wie das Erkennen, auf den Begriff (das Wesen) der Dinge, sondern nur auf ihr konkretes Sein bezieht — und in dieser Hinsicht ist sie mit dem „Empfinden“ verwandt. An dieser eigentümlichen Zwischenstellung zwischen dem theoretischen Erkennen (Denken) und dem praktischen Empfinden (Begehren) nimmt nun notwendig die Einbildungskraft, als inneres Reproduzieren des Angeschauten in der Form des Bildes, teil. Dieser Prozeß ähnelt der Wirkung des Sonnenlichts bei der photographischen Reproduktion der Erscheinung auf der Platte und kann ganz physiologisch gefaßt werden; d. h. es müssen im Nervensystem des Gehirns Molekularbewegungen — sei es in Form der Schwingung oder der Lagerung — entstehen, welche eine durch die besondere Natur des Reizes, den die Erscheinung hervorruft, bedingte und daher ihr entsprechende Gestalt annehmen und als bestimmte Figurationen der Moleküle bewahrt werden, so daß, wenn eine mit solcher Figuration in Zusammenhang stehende Schwingungsfaser durch einen anderweitigen Reiz berührt wird, die ganze Schwingungsfigur, d. h. das Bild der früher angeschauten ganzen Erscheinung, sich reproduziert. Aber auch ohne solche unwillkürliche Berührung (Reproduktion des Bildes durch „Ideen-

assoziationen"), bei völliger Abwesenheit des Objekts, vermag der subjektive Geist vermittels seiner Spontaneität das Bild zu reproduzieren, indem er willkürlich die betreffende molekulare Figuration von neuem in Schwingung versetzt; und dieses Vermögen ist ihm, im Unterschied von der tierischen Einbildungskraft, welche nur rezeptiver Natur ist, eigentümlich. Im Traum wirkt — und zwar sowohl bei Menschen wie bei Tieren — nur die rezeptive Einbildungskraft, weil die Reproduktion des Bildes hier immer nur durch unwillkürlichen, d. h. zufälligen Nervenreiz hervorgebracht wird. Indem nun durch solchen zufälligen, d. h. ohne Beziehung auf eine objektive Erscheinung entstehenden Reiz die verschiedenen, neben- oder übereinander gelagerten Schwingungsfigurationen durch ihren molekularen Zusammenhang ihre Schwingungen aufeinander übertragen, so reihen sich die Bilder nur mechanisch, ohne eine durch die objektive Erscheinung bedingte gesetzmäßige Abhängigkeit von Raum und Zeit, also ohne logische Notwendigkeit, aneinander an; woraus es sich erklärt, warum sie den objektiven Erscheinungsformen in deren durch Raum und Zeit bedingten Zusammenhang oft bis zur völligen Unmöglichkeit widersprechen. Wie der Mensch die rezeptive Einbildungskraft und deren reproduzierende Wirksamkeit mit dem Tier teilt, so auch das damit in Zusammenhang stehende „Gedächtnis", bezw. das „Erinnerungsvermögen", welche Funktionen übrigens in Form der Ideenassoziation nicht minder dem erkennenden und empfindenden Geiste angehören; aber auch in diesen Formen erhebt sich das menschliche Erinnerungsvermögen über das tierische dadurch, daß es neben seiner rezeptiven Thätigkeit auch eine spontane zu entfalten vermag, insofern es nicht bloß durch zufällige Ideenassoziation, also durch äußeren Anstoß und unwillkürlich, sondern auch durch „Sich-Besinnen", d. h. durch spontane Thätigkeit des Geistes, zu funktionieren veranlaßt werden kann.

Das Bild erhält durch seine Loslösung von der Erscheinung eine selbständige Existenz für den Geist, d. h. es bleibt,

auch wenn die Wirkung der Erscheinung auf die Anschauung aufhört, in der Vorstellung haften. Diese Selbständigkeit des Bildes gegenüber dem inhaltlich identischen Schein ermöglicht nur, die Bilder selbst als abstraktes — nämlich von ihrer zeitlichen Entstehung abstrahierendes – Material für willkürliche Kombination zu verwenden. Zwar findet, wie wir sehen, solche Kombination auch im Träumen statt, aber hier nur auf unfreie Weise und daher ohne innere Notwendigkeit. Im Wachen dagegen hat sich der Geist dieser inneren Notwendigkeit zu unterwerfen; die Einbildung erhebt sich mithin nur dann zur Phantasie, wenn die Beziehungen zwischen den frei kombinierten Bildern selber den Gesetzen der Realität entsprechen, d. h. den die Erscheinungswelt selbst beherrschenden Formen von Raum und Zeit, sowie überhaupt den Daseinsbedingungen nicht widersprechen; m. a. W.: die kombinierten Bilder müssen ihrer Gestaltung nach wie in ihrem Zusammenhang *wahrscheinlich* sein. Diese spontane, aber innerlich gesetzmäßige Thätigkeit der Einbildungskraft ist nur als *Phantasie* überhaupt und, falls sich damit die Richtung auf einen *ideellen Inhalt* als Zweck der Kombination verbindet, als *künstlerische Phantasie* im spezifischen Sinne des Wortes zu bezeichnen.

Die künstlerische Phantasie verhält sich zur Phantasie als allgemein-menschlicher Eigenschaft wie der Kunstbetrieb im engeren Sinne zum allgemein-menschlichen Kunstbetriebe; ja, beide Gegensätze sind im Grunde gleich. Man kann daher auch von der Phantasie sagen, daß jeder Mensch sie besitze und doch wieder nur wenige damit begabt seien. Der Ausdruck „phantasielos" bedeutet daher nur einen relativ niedrigen Grad dieser Eigenschaft. Mit dieser Bestimmung des Wesens der künstlerischen Phantasie als zwar freier und rein innerlicher, aber doch gesetzmäßiger, auf einen ideellen Zweck gerichteter Gestaltungskraft, scheinen nun gewisse Erscheinungen der kunstgeschichtlichen Entwickelung im Widerspruch zu stehen, weil sie die Bedingung der Wahrscheinlichkeit nicht erfüllen, sondern sich absichtlich in ganz

willkürlicher, ja im Vergleich mit der realen Erscheinungswelt unmöglicher Kombinationen gefallen; Erscheinungen, die sich fast in allen Perioden der Kunstgeschichte (Vergl. Bd. I, letzter Abschn.) nachweisen lassen. Gestalten, wie die „Sphin", sowie die vielköpfigen Götterfiguren der Inder und Ägypter, aber auch die antiken „Centauren", „Satyrn", „Sirenen" u. s. w., die „geflügelten Engel" und sichtbaren „Heiligenscheine" des mittelalterlichen Dogmas u. s. w. heben offenbar die obige Bedingung auf. Dennoch besitzen sie eine, wenn auch nicht ästhetische, so doch kulturgeschichtliche Berechtigung in ihrer religiösen Tendenz, und sind daher auch nur von diesem Gesichtspunkt aus zu beurteilen. Der religiöse Glaube ist indes nur eine besondere Art des poetischen Glaubens, und daher haben überhaupt alle Schöpfungen der Phantasie, welche, auch ohne der religiösen Sphäre anzugehören, auf solchem poetischen Glauben beruhen, wie die „Sage", das „Märchen", selbst die „Fabel" u. s. w. ebenfalls ihre Berechtigung; allerdings kommt es dabei wesentlich auf die Natur der Darstellungsmittel an, ob der Inhalt einen widerspruchsvollen Eindruck macht oder nicht. Dagegen fehlt diese und damit jede Berechtigung einer gewissen Richtung der Malerei, welche als „allegorische Malerei" bezeichnet wird, worüber das Erforderliche an seiner Stelle zu sagen ist. Diese, wenn man will strenge, Ansicht von dem Wesen der künstlerischen Phantasie wird auch durch den untrüglichen Instinkt der Sprache gerechtfertigt, welcher jene willkürlichen und innerlich unwahren Gestaltungen als „phantastisch" zum Unterschiede zu „phantasievoll", kennzeichnet, damit ausdrückend, daß solche der Wahrscheinlichkeit entbehrenden Kombinationen von Bildern, die in keinem zeitlich-, räumlich- oder organisch-möglichen Zusammenhange stehen, auch als künstlerisch-unwahr zu betrachten seien.

Die Phantasie, als auf einen ideellen Zweck gerichtete freie Gestaltungskraft, ist bisher nur im Sinne des innerlichen Gestaltens gefaßt; als künstlerische Phantasie im konkreten Sinne des Worts muß sie aber aus dieser Innerlichkeit heraus-

treten und zum äußerlichen Gestalten, d. h. zur Produktion des Kunstwerks, das für eine fremde Anschauung da ist, fortschreiten. Werden diese beiden Seiten gesondert für sich gefaßt, so können sie als „theoretische" und „praktische" Thätigkeiten der Phantasie unterschieden werden. Es scheint nun, als ob zwar die erstere ohne die letztere, nicht aber diese ohne jene zu funktionieren imstande wäre; gleichwohl ist dies, und zwar sehr häufig, häufiger wenigstens als ihre gleichwertige Verbindung in einem und demselben Individuum, der Fall; denn es giebt einerseits künstlerisch angelegte Naturen, die entweder gar nicht oder nur in sehr fragmentarischer Weise das innerlich Angeschaute auch äußerlich zu objektivieren, d. h. zum Kunstwerk zu gestalten vermögen, andererseits aber auch solche, die ohne selbständige, d. h. originale und ursprüngliche innerliche Gestaltungskraft, die Fähigkeit besitzen, das von anderen originalen Geistern Geschaffene auf geschickte Weise in anderer Form zu kombinieren und so etwas scheinbar Neues zu schaffen. Der letztere Fall ist aber nicht nur sehr häufig, sondern es gehört sogar zu den seltensten Ausnahmen, wenn sich beide Thätigkeitsseiten, innere Schöpfungskraft und äußere Gestaltungskraft, in gleicher Stärke in demselben Individuum vereinigt finden. Immerhin bildet die erstere Seite das primäre, die zweite das sekundäre Element des künstlerischen Schaffens (7); und in dieser Hinsicht können dieselben als produktive und reproduktive Phantasie unterschieden werden; ein Gegensatz, auf den, wie wir später sehen werden, in der Sphäre der zeitlichen Künste (Musik, Mimik, Poesie) der wesentliche Unterschied zwischen „produktiven" und „reproduktiven" sowohl Künsten wie Künstlern sich gründet. Diejenige künstlerische Begabung nun, welche die produktive Phantasie in voller Stärke, nämlich sowohl als theoretische wie als praktische Gestaltungskraft offenbart, heißt „Genie", diejenige dagegen, welche wesentlich nur praktisch-reproduktiver Natur ist, wird „Talent" genannt.

Genie und Talent sind oben als die „Quellen" des künstlerischen Schaffens bezeichnet worden. Dieser Ausdruck er-

scheint besonders auch darin passend, daß der Anfang des Prozesses, den das künstlerische Schaffen darstellt, wie die Quelle in einem dunkeln Grunde sich verbirgt, insofern er nicht nur für den draußen Stehenden, sondern für das künstlerische Subjekt selbst etwas Geheimnisvolles und Unbegreifliches besitzt; unbegreiflich deshalb, weil dieser Anfang notwendig unterhalb der Schwelle des bewußten Erkennens liegt. Aber auch die Übergänge zwischen den einzelnen Phasen des Prozesses tragen vielfach dies mysteriöse Gepräge, das dem bloß reflektierenden Verstande völlig rätselhaft bleibt. Es gründet sich dies auf die wesentlich intuitive Natur der künstlerischen Phantasie, d. h. auf das unmittelbare, gleichsam bewußtlose Schauen der Idee; ein Zustand, in welchem das künstlerische Subjekt nicht mehr „bei sich selbst" ist, sondern völlig in die Idee aufgeht: so kommt es außer sich, d. h. es gerät wider Willen in eine sein ganzes Wesen ergreifende Aufregung, die das gerade Gegenteil von dem gewöhnlichen Zustande der Besonnenheit und Besinnung bildet. Dieser Zustand der Begeisterung, wie die Sprache denselben sehr prägnant kennzeichnet, hat nun für den draußenstehenden besonnenen und nüchternen Beobachter geradezu den Charakter des „Wahnsinns" (8) oder der „Trunkenheit". — Den Anstoß zur Begeisterung als solchen „göttlichen Wahnsinns" giebt zunächst die Idee überhaupt, die als solche nicht der Außenwelt, sondern dem Subjekt selbst angehört, in welchem sie auftaucht; aber indem sie „auftaucht", d. h. aus dem unterhalb der Schwelle des reflektierenden Bewußtseins liegenden Abgrunde emporsteigt, bemächtigt sie sich des Subjekts derart, daß dieses vielmehr ihr angehört und, indem es unbedingt von ihr erfüllt ist, gleichsam willenlos, ja nicht selten widerwillig von ihr zur Gestaltung des Inhalts getrieben wird.

Hiermit ist der Anfang des Prozesses gesetzt, dessen erste Phase als stimmungsvoller Drang zum Schaffen überhaupt sich darstellt. In diesem Stadium ist die produktive Phantasie noch durchaus „theoretisch" (in der oben als „Intuivität"

bezeichneten Bedeutung des Worts; denn diese Wörter, von θεωρεῖν und intueri, bedeuten ursprünglich dasselbe: schauen nämlich). In solchem Moment „stellt" sich die Idee dem von ihr ergriffenen Subjekt noch durchaus formlos „vor": diese Vorstellung vermag dasselbe weder schon in ihrer Abgrenzung gegen andere Ideen, noch in ihrer eigenen inneren Gliederung festzuhalten, sondern der Inhalt schwankt vielmehr noch gleichsam wie in einem Nebel mit unbestimmten Umrissen hin und her; und dieses innere Schwanken manifestiert sich nach der Seite des Subjekts eben als jene „Trunkenheit", in welche das von der Idee ergriffene Subjekt verfällt. In demselben Grade aber wie dieser Nebel sich lichtet und die Idee, als Inhalt der Vorstellung, sich zu bestimmten Anschauungsformen sich verdichtet, verringert sich auch jenes Schwanken, und die Trunkenheit weicht einer allmählich zunehmenden Besonnenheit. Indem so das Subjekt sich auf sich selbst als Träger des ideellen Inhalts „besinnt", objektiviert es diesen vor sich selbst, d. h. es stellt ihn sich in seiner bestimmten Form nach vor und tritt damit aus der unbedingten Abhängigkeit von der Idee, aus dem willen- und bewußtlosen Zustande des stimmungsvollen Ergriffenseins, heraus, um nunmehr seinerseits die Idee selbst nach Inhalt und Form zu ergreifen und seinem bewußten Erkennen und Wollen zu unterwerfen. Dies ist das zweite Stadium des Prozesses und der Anfang des künstlerischen Gestaltens, das jedoch immer noch innerhalb der theoretischen Thätigkeit der Phantasie verbleibt, indem das Phantasiebild zwar bereits bestimmte Form, aber noch keine äußerlich-objektive Gestalt angenommen hat. Bis dahin ist mithin die Thätigkeit der Phantasie wesentlich „intuitiv" oder — um die Unbedingtheit und Notwendigkeit des Thuns in schärferer Weise zu bezeichnen — instinktiver Natur: und hierin beruht wesentlich das, was man „Genialität" (in theoretischer Hinsicht) nennt. Mit dem tierischen Instinkt hat dieses Thun indes nur die Unbedingtheit gemein, welche, gleich jeder Naturnotwendigkeit, dem Thun den Stempel absoluter Sicherheit

aufdrückt; es unterscheidet sich davon aber dadurch, daß es nicht, wie die Thätigkeit des tierischen Instinkts, lediglich das Leben des Individuums und die Erhaltung der Gattung zum Zweck hat, sondern sich ausschließlich auf das Ideelle richtet und nur dieses zum Inhalt hat. Das Genie, als diese tiefste und reinste Quelle alles echt künstlerischen Schaffens, welches früher (s. S. 16 im ersten Bande) als „ursprüngliche Schöpfungs- und Zeugungskraft" bezeichnet wurde, ist zugleich die höchste Form des reinen, vom reflektierenden Denken wie vom bewußten Wollen gleich weit entfernten Anschauens, indem es zugleich die Versöhnung beider zur harmonischen Einheit der absoluten Intuition darstellt.

Der Umstand, daß das Genie so selten auftritt, hat, wie schon früher bemerkt wurde, seinen Grund darin, daß solche harmonische Ausgleichung der Gegensätze, schon des Geschlechtsunterschiedes wegen — da im Manne das spontane, im Weibe das rezeptive Element vorherrscht — notwendig zu den größten Ausnahmen gehört. Man kann daher ebensowohl sagen, daß das Genie ein geborener Künstler ist, als daß jeder echte Künstler genial veranlagt sein muß; und zwar nicht nur deshalb, weil der geniale Mensch alles unter diesem harmonischen Gesichtspunkt anschaut, sondern weil er wesentlich produktiv ist, wahrhafte Produktivität aber ohne gleichwertige Verbindung eines spontanen und eines rezeptiven Elements undenkbar ist. Aus dieser gleichsam hermaphroditischen Natur des Genies erklärt es sich, weshalb ebensowohl in männlichen Künstlern in geistiger Hinsicht sich ein weibliches Element, nämlich stark hervortretende Empfänglichkeit, wie in weiblichen, wenn sie wirklich genial veranlagt sind, wie beispielsweise eine Sappho, eine Staël, eine George Sand, eine Rosa Bonheur, eine Bettina u. s. f. — ein männliches Element offenbart.

An diesem Punkte des Prozesses, welcher die Entwickelung des künstlerischen Schaffens darstellt, angelangt, treten nun einige Erscheinungen auf, welche anscheinend das Genie im Widerspruch zu seiner absoluten Bedeutung von einer wesentlich negativen

Seite zeigen. Es wurde oben das „Genie“ als diejenige Begabung bezeichnet, welche die produktive Phantasie sowohl als praktische wie als theoretische Gestaltungskraft offenbart, während das „Talent“ von nur praktisch-reproduktiver Natur sei. Es ist nun aber noch ein dritter Fall möglich, nämlich daß die Phantasie wesentlich nur theoretisch-produktiver Natur sei, d. h. daß sie nicht bis zur äußeren Gestaltung des innerlich produzierten ideellen Inhalts fortzuschreiten imstande ist. Hierher gehören alle diejenigen Erscheinungen, die zwar wirklich genial veranlagt sind, aber aus verschiedenen inneren wie äußeren Gründen über das theoretische Stadium des Prozesses nicht hinauskommen und so nur gleichsam eine halbe Genialität offenbaren: das liederliche Genie, das verdorbene Genie, das verrückte Genie, das gebrochene Genie, wie endlich auch die aus der genialen Sphäre überhaupt schon herausfallende sog. falsche Genialität. —

Jene als „geistiger Hermaphroditismus“ bezeichnete Doppelnatur nämlich ist zwar einerseits die unumgängliche Vorbedingung nicht nur für die harmonische Entwickelung des genialen Individuums überhaupt, sondern auch für den absoluten Inhalt des genialen Schaffens; andererseits aber bringt sie, da der Mensch einmal an den Geschlechtsgegensatz gebunden ist, in sein inneres Leben, namentlich nach der Seite des Wollens, einen Zwiespalt hinein, der sich in einem gewissen Schwanken des Charakters wiederspiegelt und nicht selten bis zur völligen Halt- und Charakterlosigkeit fortgeht. Man kann behaupten, daß, wie man vom genial veranlagten Künstler nicht Klarheit und Schärfe des reflektierenden Denkens verlangen kann, weil diese der intuitiven (instinktiven) Natur des genialen Anschauens und Gestaltens widersprechen, man ebensowenig auch das, was man im konventionellen Sinne des Worts „Moralität“ nennt, als unbedingtes, d. h. unter allen Umständen maßgebendes Kriterium seines Wollens betrachten darf. Das Genie muß, wenn es nicht auf sein eigenstes Wesen und auf die in diesem Wesen wurzelnde geniale

Thätigkeit überhaupt verzichten will, gegenüber den konventionellen Formen und Gesetzen des sozialen Lebens ein gewisses Maß von Ungebundenheit für sich in Anspruch nehmen dürfen; und es ist daher völlig gerechtfertigt, wenn ihm Verstöße gegen solche Formen, die man schlechthin unter dem gemeinsamen Titel „Etikette" zusammenfassen kann, nachgesehen oder doch milder beurteilt werden als der besonnenen Genielosigkeit, welche gerade wegen der ängstlichen Beobachtung solcher Formen und Gesetze vom Standpunkt des Genies das Gepräge philisterhafter Beschränktheit an sich tragen. Selbstverständlich erreicht aber diese Ungebundenheit ihre Grenze in dem Punkte, wo über die bloß konventionelle Sitte, wozu auch die Mode gehört, hinaus die sittliche Empfindung im substanziellen Sinne des Worts verletzt wird; schon deshalb, weil solche Verletzung des wahrhaft sittlichen Empfindens ohne Verletzung des ästhetischen Empfindens und Anschauens nicht denkbar ist. Die Überschreitung dieser Grenze ist nun meist — sei es die Folge, sei es die Ursache (das ist schwer zu entscheiden) — jener Unfähigkeit des genial veranlagten Individuums, über das bloß theoretische Produzieren hinaus bis zur praktischen Gestaltung des ideellen Inhalts zu gelangen; einer Unfähigkeit, die zu den oben namhaft gemachten Formen der halben Genialität führt.

Das „liederliche" Genie ist wirklich, wenigstens zeitweise, produktiv; da ihm aber aus Mangel an spontaner Energie des Charakters der sittliche Halt fehlt, da wirkt dieser Mangel auch auf die Spontaneität seines Anschauens zurück, wodurch es allmählich auch den ästhetischen Maßstab für sein künstlerisches Schaffen verliert und schließlich zum „verkommenen" und „verdorbenen" Genie herabsinkt. „Verkommen" und „verdorben" bezeichnen im grunde dasselbe, nur daß bei ersterem der Accent mehr auf die ethische, beim zweiten mehr auf die ästhetische Seite gelegt wird. Solche Individuen bringen es höchstens bis zu genialen, aber formlosen „Skizzen", aber niemals bis zu einem vollendeten Kunstwerk. — Eine wesentlich andere

Form der unechten Genialität ist das „verschrobene“ oder (in potenziertem Grade) „verrückte“ Genie. Bei diesem handelt es sich keineswegs um eine aus Charakterschwäche entspringende Haltlosigkeit in sittlich-ästhetischer Beziehung, sondern nur um ein aus Mangel an Klarheit und Tiefe des Anschauens hervorgehendes Mißverstehen der Idee selbst, durch welche das geniale Subjekt erfaßt wird. Für das „verrückte Genie“ verdichtet sich nämlich der Nebel, in welchen die aus dem Abgrunde auftauchende Idee sich für die Vorstellung hüllt, nicht zu gestalt- und gehaltvoller Bestimmtheit, sondern sie wird, beeinflußt und modifiziert von fremdem Vorstellungsinhalt, aus ihrer eigentümlichen Sphäre verschoben und ihr entrückt, und der Wahnsinn der subjektiven Begeisterung nimmt, statt zur Besonnenheit des Anschauens fortzugehen, selber die Form der Verrücktheit an, deren Produktionen dann notwendigerweise entweder einen abstoßend-gespenstigen oder mindestens barocken oder auch einen ins Gegenteil einschlagenden, nämlich komischen Eindruck machen. Als Beleg für diese Form kann der geniale Wiertz angeführt werden; auch Böcklin zeigt etwas davon in manchen seiner Kompositionen.

In solchen Produkten erscheint die Idee, gleichsam wie die Züge eines durch einen Hohlspiegel reflektierten Antlitzes, verzerrt und dadurch sich selbst entfremdet. Liegt dagegen der Grund solcher Verzerrung der Idee nicht im Mißverstehen ihres wahren Inhalts, sondern in der individuellen Stimmung des Subjekts, welche durch äußere Umstände hervorgerufen, oder doch verschärft werden kann, z. B. durch Unglück in der Liebe, Mangel an Anerkennung, politische Verfolgung u. s. w., dann nimmt, besonders wenn sich damit noch Charakterfehler, wie Sinnlichkeit, Eitelkeit, Leichtsinn u. s. f. verbinden, die Genialität das Gepräge der Gebrochenheit an. Solche gebrochene Genies, das sog. junge Deutschland zählt viele Repräsentanten dieser Art, unter andern einen der bedeutendsten, H. Heine — erheben sich zeitweise zu einem echten idealen Schaffen; aber sie halten in dieser reinen Sphäre, gleichsam aus falscher Scham, „sentimental“ zu er-

ſcheinen, was ſie doch im tiefſten Grunde ihres Weſens recht eigentlich ſind, nicht aus, ſondern ſpringen immer wieder davon ab und zwar meiſt unvermittelt ins Extrem über, und wüten ſo gegen ſich ſelbſt, indem ſie ſich zu ihren eigenen Idealen ironiſch verhalten. So wird der Zwieſpalt in ihnen permanent, bis ſie ſchließlich an der eigenen Erkenntnis, daß ſie damit weſentlich nur negativ geſchaffen haben (wofür man den pathetiſchen Ausdruck „Weltſchmerz“ erfunden hat), zu grunde gehen, d. h. entweder wirklich untergehen oder ins Philiſterhafte umſchlagen.

Die ſämtlichen bisher erwähnten Formen halber Genialität haben, trotz aller ihrer Mängel und Einſeitigkeiten, doch vollen Anſpruch auf urſprüngliche Echtheit der genialen Veranlagung; anders dagegen ſteht es mit der falſchen Genialität, welche — mehr oder weniger unbewußt — nur die äußere Maske der echten Genialität annimmt, um darunter eine oft troſtloſe Geiſtesleerheit zu verbergen. Wie der Affe als die Karikatur des Menſchen, ſo kann man dieſe Form als den Affen des echten Genies bezeichnen. Die Ungebundenheit, welche bei dem echten Genie nur ſekundäre Bedeutung hat, nimmt hier einen primären Charakter an. Sie beruht nämlich auf dem ſophiſtiſchen Fehlſchluß, daß, weil ſich mit der Genialität gewöhnlich eine Neigung zu ſolcher Ungebundenheit verbunden zeigt, das bloße Vorhandenſein von Liederlichkeit ſchon den Eindruck der Genialität machen müſſe. So erſcheint die Ungebundenheit als Zweck, damit aber zugleich als Produkt eitler Renommage. Schon in ſeinem äußeren Auftreten unterſcheidet ſich daher das falſche Genie in auffallendſter Weiſe von dem wahren Genie: während dieſes ſich durch eine faſt kindliche Einfachheit, ja Einfalt und Beſcheidenheit kennzeichnet, tritt jenes, in eitler Einbildung ſich ſelbſt überhebend, nach außen hin mit einer gewiſſen Unverſchämtheit auf und geberdet ſich, auf Effekt ſpekulierend, kokett und frivol. Der Blick des erſteren, nach innen gewendet, konzentriert ſich auf die Idee und weicht vor dem Geräuſch der Welt zurück; aber in der Begeiſterung für die Idee von ungeſtümem Schöpfungsdrang er-

füllt, entwickelt es andererseits eine Energie des Empfindens und Wollens, welche gleich einem Bergstrom die kleinlichen Schranken des konventionellen Treibens durchbricht. Von allem diesem ist das falsche Genie das gerade Gegenteil: es bedarf der großen Welt, um zur Geltung zu gelangen; ebenso gesinnungs- wie energielos, ist es vor allem darauf bedacht, seine innere Hohlheit zu maskieren und sein wesentlich dilettantenhaftes Thun, das sich von den Abfällen der Thätigkeit des echten Genies nährt, als geniales Schaffen aufzuspielen, während es an sich niemals weder original noch schöpferisch überhaupt ist. — Kehren wir nunmehr zu der unterbrochenen Betrachtung des oben geschilderten Prozesses zurück, den wir beim zweiten Stadium seiner Entwickelung verlassen haben.

Der Fortschritt über dieses hinaus zum dritten Stadium kann sich nur dadurch vollziehen, daß, da die theoretische Phantasie ihre Aufgabe vorläufig erfüllt hat, nämlich die innere Gestaltung des Bildes zu vollenden, der Inhalt desselben nunmehr veräußerlicht, d. h. zum konkreten Kunstwerk gestaltet wird. Es tritt mithin jetzt die praktische Phantasie in Thätigkeit, und, weil das konkrete Kunstwerk an ein bestimmtes, in sich differentes Darstellungsmaterial, welches die Mittel zur Gestaltung darbietet, gebunden ist, die Forderung auf, daß die Phantasie aus ihrer allgemein- (oder richtiger: abstrakt-, weil von solchen formalen Unterschieden noch abstrahierenden) künstlerischen Thätigkeit heraus selber eine der verschiedenen Natur des Darstellungsmaterials entsprechenden Differenz eingehe. Jedoch ist dieser Schritt nicht so aufzufassen, als ob der Künstler, d. h. ein bestimmter oder richtiger: einer bestimmten Kunstgattung angehöriger Künstler, anfangs, nämlich sobald die Idee in ihm auftaucht, diese durchaus allgemein, ohne irgend welche Beziehung auf das besondere Material seiner Kunst, in der Vorstellung habe und erst, beim Übergange zur konkreten Gestaltung, sie diesem anzupassen suche; sondern sofern der Künstler einer bestimmten Kunstgattung angehört, tauchen in ihm auch nur solche Ideen

auf, welche von vornherein ebenfalls dieser besonderen Sphäre entstammen; mit anderen Worten: der Maler wird die Idee nur malerisch, der Bildhauer sie nur plastisch u. s. f. anschauen. Daraus folgt aber nicht, daß das Material, nämlich dessen besondere Natur, es ist, durch welche die Thätigkeit der Phantasie auch inhaltlich bedingt ist, sondern dies sind lediglich die Erscheinungsformen selbst, deren verschiedene Natur nicht nur die Phantasie zur Besonderung treibt, sondern auch veranlaßt, das diesen Formen entsprechende Material für die Objektivierung des Bildes zu wählen (9). Hierfür liefert die Kunstgeschichte zahlreiche Belege. Wenn nämlich bei den obigen Bemerkungen vorausgesetzt ist, daß der Künstler stets einer bestimmten Kunstgattung angehöre, so steht dem die Thatsache entgegen, daß viele und zwar berühmte Künstler ganz verschiedene Künste geübt haben: Raffael z. B. außer der Malerei auch Bildhauerei, Baukunst, ja sogar Poesie; ebenso Michelangelo, Leonardo da Vinci u. m. a. Prüft man aber die verschiedenen Kunstthätigkeiten derselben genauer, so erkennt man, daß es doch immer nur eine Kunstanschauung war, die ihrem Schaffen den spezifischen Charakter aufgeprägt hat, daß beispielsweise Raffael auch in seinen Bildhauerarbeiten mehr „malerische" als plastische Phantasie zeigt und daß seine Bauwerke und Dichtungen gar nur den Dilettanten verraten, während Michelangelo auch in seinen Gemälden eine wesentlich plastische Phantasie offenbart. Man hat solchen vielseitig begabten Naturen den Namen „Universalgenie" geben zu müssen geglaubt; aber die Möglichkeit eines „Universalgenies" im wahren Sinne voraussetzen hieße soviel als von einem nach allen Seiten hin uferlos sich ausbreitenden und deshalb notwendig seichten Wasser die starke Strömung und energische Richtung eines aus dem Felsen hervorsprudelnden Bergstroms verlangen. Nicht das Genie, das zu seiner Schaffensthätigkeit der strengsten Konzentration und infolge der kontretesten Formanschauung bedarf, sondern das bloße Talent, d. h. die Fähigkeit praktischer Reproduktion, bezw. Kombination gegebener Ideen und

Formen, ist es, auf das die Bezeichnung „Universalgenie“ passen könnte, wenn man nicht vorzieht, es unter eine der oben besprochenen Formen des halben Genies, etwa des „liederlichen“ oder „verdorbenen“ Genies einzureihen.

Das Talent wird häufig mit dem Genie verwechselt, und doch ist es etwas wesentlich davon Verschiedenes. Dem, was oben (am Schluß des vor. Abschn.) über den prinzipiellen Unterschied beider gesagt wurde, ist hier nur noch hinzuzufügen, daß es nicht bloß auf einer stark ausgebildeten Rezeptivität beruht, welche es befähigt, einen bereits künstlerisch gestalteten Ideeninhalt in sich zu reproduzieren, oder verschiedene Inhalte zu kombinieren und dadurch etwas scheinbar Neues zu schaffen, sondern auch in einer gewissen praktischen Geschicklichkeit, diesen Inhalt auch äußerlich zur lebendigen Anschauung zu bringen. So ist es wesentlich nachempfindender und nachbildender Natur. Auf der Seite der bildenden (räumlichen) Künste wird das Talent immer nur zu einer mehr oder minder geschickten Verwendung und Nachbildung gegebener Formen und originaler Vorbilder bringen; einer Geschicklichkeit, die oft genug über den Mangel an ursprünglicher Schöpfungskraft, die das Genie charakterisiert, täuscht; auf der Seite der zeitlichen Künste dagegen, die ihrer successiven Natur halber der Reproduktion ihrer Werke bedürfen, namentlich in der Musik und in der (dramatischen) Poesie, ist das Talent sowohl hinsichtlich des Nachempfindens wie des Nachbildens eine unentbehrliche Kraft. Das „Virtuosentum“ — wie diese Form des Talentes bezeichnet werden kann — besitzt zuweilen, abgesehen von seiner praktisch-technischen Fertigkeit, eine Feinheit des Nachempfindens und eine nur durch größte Selbstentäußerung zu erreichende Lebendigkeit des Nachbildens, daß, wenn sich damit, z. B. beim begabten Schauspieler, eine gewisse Vielseitigkeit des Gestaltens verbindet, es sich vom Genie fast nur durch das eine, aber entscheidende Element trennt, daß es nicht selbstschöpferisch ist; und zwar wird es als Talent um so bedeutender sein, je weniger es original zu schaffen im

ſtande iſt, während umgekehrt das Genie, je ſelbſtſchöpferiſcher es iſt, um ſo weniger ſich in die Empfindungs- und Anſchauungsweiſe fremden Schaffens zu verſetzen vermag. In der Sprache wird dieſer Unterſchied ſehr prägnant dadurch ausgedrückt, daß man ſagt, jemand „iſt ein Genie“, aber er „hat Talent“, ja auch in pluraler Form „Talente“. Ein weſentlicher Unterſchied zwiſchen Genie und Talent beruht ferner in dem dem Talent anhaftenden Mangel an Intuitivität und an dem damit zuſammenhängenden Schaffensdrang des Genies; ein Unterſchied, der von einem engliſchen Schriftſteller ſehr gut durch den Satz ausgedrückt wird: das Genie thut, was es muß, das Talent; was es kann. Auch kann beim Talent von einem Mehr oder Weniger die Rede ſein („viel“ oder „wenig“ Talent beſitzen), während ſolche quantitative Beſtimmung auf das Genie ſich nicht anwenden läßt; ſondern jemand iſt entweder ein Genie oder er iſt keins. Der Grund hiervon liegt darin, daß wohl die Fähigkeit des Reproduzierens ſowohl an Umfang wie an Kraft verſchieden ſein kann, während die Fähigkeit originalen Schaffens nur nach der formalen Seite des Schaffens einen Unterſchied zu läßt. Hiermit im Zuſammenhange ſteht ferner, daß das Genie außer der ihm eigentümlichen Sphäre originalen Schaffens nebenher noch „Talent“ oder „Talente“ beſitzen, das Talent aber nicht nebenher auch genial veranlagt ſein kann. Goethe z. B. beſaß außer ſeiner genialen Veranlagung zum Dichten noch manche Talente: er zeichnete, botaniſierte, mineralogiſierte ꝛc., gelangte hierin ſogar zu manchen wichtigen Entdeckungen, z. B. in der Morphologie, der Farbenlehre, u. ſ. f.; gleichwohl war er nach dieſen Richtungen hin immerhin nur talentvoller Dilettant.

Den Unterſchied zwiſchen Genie und Talent beiſeite laſſend, iſt nun darauf hinzuweiſen, daß ſofern das dritte Stadium des Prozeſſes, wie oben bemerkt, zu einer für das konkrete Schaffen notwendigen Beſonderung der Form, im Zuſammenhang mit

der besonderen Natur des Darstellungsmaterials, führen muß, mit diesem letzten Schritt zur Realisation des Anschauungsbildes bereits die objektive Seite des künstlerischen Schaffens berührt wird, zu deren Betrachtung — und zwar zunächst in formaler Beziehung — wir nunmehr überzugehen haben.

2. Die objektive Seite des künstlerischen Schaffens oder die Technik überhaupt: das Motiv und die Skizze; das Machwerk.

Dadurch, daß das künstlerische Subjekt sich getrieben fühlt, das Anschauungsbild zu objektivieren, wird dieses zum Motiv des Schaffens. Das „Motiv" ist seiner wesentlichen Bedeutung nach die Idee selbst, sofern sie den Anstoß zum Schaffen giebt. Folgt das Subjekt diesem Anstoß, so wird das Motiv zum Entwurf, der Entwurf, bei fortschreitender Thätigkeit, zur Skizze. Wir können also hier, im Stadium des praktischen Schaffens, einen ähnlichen Prozeß beobachten, wie vorhin in den beiden Stadien des theoretischen Schaffens; auch hier findet eine stetige Verdichtung, wie dort des theoretischen Anschauungsbildes, so des Motivs des Objekts des praktischen Gestaltens statt. In der „Skizze" ist bereits eine konkrete Beziehung auf ein bestimmtes Darstellungsmaterial gesetzt, und zwar nicht nur hinsichtlich des allgemeinen Unterschiedes zwischen den besonderen Kunstgattungen, sondern innerhalb jeder Gattung nach Maßgabe der spezifischen Natur des zu verwendenden Materials. Bei der Entwerfung einer architektonischen Skizze z. B. wird der Architekt von vorn herein darauf Rücksicht zu nehmen haben, ob das Bauwerk in Stein oder Holz ausgeführt werden soll; bei einer plastischen der Bildhauer darauf, ob die Ausführung in Marmor oder in Bronze stattzufinden hat; bei einer malerischen der Maler darauf, ob es sich um ein (Öl-) Staffeleigemälde oder um ein (Fresko-) Wandgemälde handelt; bei einer musikalischen, ob die Komposition für eine Violine oder irgend ein anderes Instrument bestimmt ist. Gleich-

wohl braucht die Skizze selbst, trotz dieser ihre Form bedingenden konkreten Beziehungen, nicht schon in dem betreffenden Material gebildet zu werden. Sondern, da es sich zunächst nur um den ganz allgemeinen Formcharakter des Werkes handelt, gleichsam um das Knochengerüst, welches erst beim Fortschreiten des Prozesses mit künstlerischem Fleisch, d. h. mit Marmor, Bronze, Farben, Tönen u. s. f. umkleidet wird, so genügt es, diese abstrakte (nämlich von solcher Bekleidung noch abstrahierende) Gestaltung des Motivs vorläufig auch nur in abstrakter Weise zu objektivieren.

Hier offenbart sich nun sogleich, hinsichtlich der äußeren Form solcher Gestaltung, d. h. der Skizze, ein charakteristischer Unterschied zwischen den Künsten der Raumanschauung und denen der Zeitanschauung, insofern bei den letzteren ihrer successiven Natur halber die „Skizze" sich auf eine gedankliche Disposition beschränken muß, während bei den ersteren, ihrer simultanen Natur halber, da ihre Produkte in allen ihren Teilen sich gleichzeitig der Anschauung darbieten, die „Skizze" nur von dem spezifischen Darstellungsmaterial (Stein, Metall, Farbe u. s. f.), nicht aber von der Anschaulichkeit selber zu abstrahieren braucht. Daher wird die Disposition für ein musikalisches Werk, etwa eine Sonate, sich mit der allgemeinen Anordnung der einzelnen Sätze, zu denen das Motiv („Thema") sich gliedern soll, begnügen müssen; und ebenso wird in der Poesie, z. B. bei der Disposition eines Dramas, der Entwurf sich auf die Skizzierung des allgemeinen Gedankenganges, d. h. auf die Andeutung des Inhalts der einzelnen Akte und Szenen sich beschränken, wodurch aber keineswegs schon, wie bei der Skizze für ein Werk der bildenden Kunst, ein den allgemeinen künstlerischen Charakter des zu vollendenden Werkes andeutendes Abbild desselben gegeben werden kann. Indem der Architekt das Motiv zu seinem Werk in Form von „Grundriß", „Aufriß", „perspektivischer Ansicht u. s. w., der Maler das seinige in Form einer die Komposition als solche durchaus verdeutlichende Zeichnung zu Papier bringt, stellt sich hier die Idee, wenn auch nur in abstrakter Weise, d. h. flächen-

haft und farblos, doch für die Anschauung bereits gestaltet dar, während die musikalische, bezw. poetische Disposition hinsichtlich der Gestaltung des ideellen Inhalts für die Vorstellung noch keinen festen Anhaltpunkt gewährt. Es wäre daher, im Hinblick darauf, daß die musikalische Partitur oder das gedruckte Drama ebenfalls den ideellen Inhalt „zu Papier gebracht" darstellt, durchaus falsch, diese fertigen Gestaltungen mit einem architektonischen Entwurf oder einer für die Ausführung in Farben bestimmten Zeichnung in Parallele zu stellen, als ob der wirklich ausgeführte Bau mit der Aufführung des Musikstückes, bezw. das ausgeführte Gemälde mit der dramatischen Aufführung zu vergleichen wäre. Denn in Wahrheit ist die Partitur und das geschriebene (oder gedruckte) Drama bereits das fertige Kunstwerk, an dessen Objektivierung für die Anschauung, d. h. an dessen „Aufführung", der Schöpfer desselben als solcher nicht mehr beteiligt ist, während in dem Entwurf zu einem Gebäude oder in der Skizze zu einem Gemälde von solcher Fertigstellung noch nicht die Rede ist.

Die Plastik nimmt gegenüber der Malerei und auch gegenüber der Architektur insofern eine besondere Stellung ein, als hier die Skizze sich nicht auf die abstrakte Flächenzeichnung beschränken kann, wenn damit eine Totalansicht von der allgemeinen Form des Werks gegeben werden soll; denn die Zeichnung vermag immer nur eine Ansicht von einem plastischen Werk darzubieten. Was die Architektur betrifft, deren Werke ja auch körperhaft sind, so vermag sie, auf Grund der mathematischen Bestimmbarkeit der Verhältnisse ihrer Formen, den Mangel an körperlicher Skizzierung durch Notierung dieser mathematischen Bestimmungen im Grund- und Aufriß zu ersetzen, während die Malerei, als selber flächenhaft, in der Skizze nur vom Kolorit zu abstrahieren braucht, um eine deutliche Anschauung von dem kompositionellen Charakter des auszuführenden Gemäldes zu gewähren. Beides ist der Plastik versagt, und deshalb ist sie ausdrücklich auf die körperliche Skizze angewiesen, höchstens

könnte sich der Entwurf für ein Basrelief, das selber ja fast flächenhaft ist, mit einer bloßen Zeichnung begnügen. Wenn daher der Bildhauer etwa die Hauptansicht, wie er sie in der Vorstellung hat, als Flächenzeichnung zu Papier bringen mag, so hat er doch, schon weil diese die realen (räumlichen) Verhältnisse der Teile „perspektivisch", d. h. in scheinbarer Verkürzung und Verschiebung der Formen, wiedergiebt, daneben noch eine körperliche Skizze zu entwerfen, in welcher nicht nur die Gesamtgestaltung des Werkes, sondern auch die räumlichen Verhältnisse der Teile als reale angedeutet sind. Solch' Entwurf, der gewöhnlich in leicht zu behandelndem weichem Material, wie Wachs, Thon u. s. w. besteht, nimmt also gegenüber dem zu vollendenden Bildwerke für den Bildhauer dieselbe Stellung ein, wie für den Architekten das architektonische Modell und für den Maler die Farbenskizze, während für die den beiden letzten Künstlern zu gebote stehende Flächenzeichnung die Rundplastik kein Analogon besitzt.

Indem nun der Künstler zur Skizzierung fortgeht, hat er zwar bereits einen Anfang mit der Objektivierung des Phantasiebildes gemacht; zugleich treten aber jetzt mancherlei Unzuträglichkeiten und Schwierigkeiten zu tage, welche das theoretische Phantasiebild noch nicht fühlbar werden ließ, weil sie teils an der Realität der Erscheinungsformen, teils an der Stofflichkeit der Darstellungsmittel haften. Er ist daher genötigt zu ändern, um diese Mängel zu beseitigen; aber diese Änderungen berühren nicht sowohl die künstlerische Idee als solche, nämlich den geistigen Inhalt des Motivs, als wesentlich nur die äußerlichen Verhältnisse seiner Gestaltung. Es dürfte wohl kaum jemals vorgekommen sein, daß ein Künstler das Phantasiebild, zu dem sich die künstlerische Idee in ihm verdichtet hatte, von vornherein in so scharfer und alle Teile umfassender Bestimmtheit sich vorstellig zu machen vermochte, daß er gleich beim ersten Wurf und „Entwurf" die Skizze ohne irgend welche Änderung als maßgebend für die Ausführung des zu vollendenden Werkes betrachten

konnte. Diese Änderungen, welche einerseits dem Inhalt des Motivs, andererseits den durch die Natur der Darstellungsmittel bedingten praktischen Forderungen gerecht werden müssen, begründen das, was man unter Komposition eines künstlerischen Werkes zu verstehen hat. — Die „Komposition" ist mithin nichts anderes als die Skizze selbst, sofern sich in dieser, nach Abschluß der notwendigen Änderungen, jede Inkongruenz zwischen dem Inhalt des Phantasiebildes und der Form der realen Objektivierung desselben aufgehoben darstellt: so bildet sie in letzterer Beziehung, wenn auch nur hinsichtlich des allgemeinen Charakters des zu vollendenden Werkes, bereits den Anfang der technischen Ausführung, welche man schlechtweg unter dem „Machwerk" versteht. — Für diejenigen Künste, welche die Formen ihrer Darstellung der Natur entlehnen, d. h. im aristotelischen Sinne des Wortes „mimetisch" sind — und dies sind im grunde alle, mit Ausnahme der Architektur und der Musik — tritt hier, beim Übergange von der Skizze zur Komposition, die Notwendigkeit ein, für die Formen der realen Gestaltung nach passenden Modellen zu suchen, welche dem individuellen Charakter der Gestalten des Phantasiebildes möglichst entsprechen. Denn nur durch diese Rücksichtnahme auf die Naturwahrheit der Gestaltung sind jene notwendigen Änderungen, d. h. eine Korrektur der Skizze, wodurch die erwähnte Inkongruenz zwischen dem Inhalt des Phantasiebildes und der Form der realen Objektivierung desselben aufgehoben wird, zu erzielen. Ja, umgekehrt kann sogar der Anblick einer charakteristischen Naturgestalt in der Phantasie des Künstlers eine Idee erzeugen, durch deren Gestaltung dann jene Naturgestalt von selbst zum Modell erhoben wird. Andererseits liegt aber — und zwar für den ideenlosen und unproduktiven Künstler am meisten hier die Gefahr nahe, daß solche Naturgestalt, ohne tiefere Erfüllung mit einer künstlerischen Idee, schlechthin kopiert wird, wodurch sie auch im fertigen Werke selbst nur den Wert eines Modells besitzt. Zahllose, namentlich weibliche Einzelfiguren auf großen Ausstellungen

legen für diese Verirrung, welche dem Künstler hinsichtlich der Produktionskraft seiner Phantasie bei aller möglicherweise ausgezeichneten Technik ein Armutszeugnis ausstellen, Zeugnis ab.

Gewöhnlich versteht man unter „Technik" bloß die materielle (handwerkliche) Seite der künstlerischen Ausführung, das Machwerk im rein praktischen Wortsinne; allein schon die etymologische Bedeutung (τέχνη, Kunst) weist darauf hin, daß eine Trennung dieser Seite von der ideell künstlerischen nicht zulässig ist, und daß, wo solche Trennung sich geltend macht, d. h. wo die Technik für sich, ohne durchgreifender Beziehung auf den ideellen Inhalt, den Wert des Werkes bestimmt, also Hauptzweck der Darstellung ist, eine Verkehrung von Mittel und Zweck stattfindet, welche eine künstlerische Wirkung im höheren, ideellen Sinne des Wortes notwendig beeinträchtigt, wenn nicht gänzlich aufhebt. Gleichwohl kann man es sich nicht verhehlen, daß bei dem überwiegend größten Teil aller in der Kunstgeschichte, namentlich der modernen Malerei, auftretenden Kunstwerke der Hauptaccent der Wirkung und daher auch ihr spezifischer Wert in der virtuos-technischen Behandlung oder, wie die mißverständliche Phrase lautet, in dem „genialen Machwerk" liegt; als ob die Virtuosität, welche lediglich Sache des Talents und der praktischen Übung ist, irgendetwas mit dem Genie zu thun hätte. Trotz dieser Überschätzung der Technik seitens der Künstler ist dieselbe dennoch, auch nach seiten des ideellen Kunstschaffens, von so hoher Wichtigkeit, daß sie — obwohl immer nur Mittel zum Zweck — gleichwohl als die unerläßliche Bedingung für den vollendeten Ausdruck der Idee betrachtet werden muß.

Denn es ist der schwer in's Gewicht fallende Umstand zu beachten, daß die Entwickelung der künstlerischen Phantasie selbst unmittelbar an die Ausbildung des technischen Könnens gebunden, also davon abhängig erscheint.

Wenn es wahr ist, daß man dem echten Meisterwerk die Mühe des „Machens" und die Schwierigkeiten, welche das Materia-

der Herstellung darbietet, nicht ansehen darf, sondern daß es den Eindruck machen muß, als ob es gleichsam wie ein notwendiges Naturprodukt der künstlerischen Gestaltungskraft aus der Phantasie des Künstlers herausgetreten sei, so bedeutet dieser Satz doch nichts anderes, als daß nur der ein großer Meister in seiner Kunst ist, welcher neben seiner inneren Schöpfungskraft auch eine vollkommene Herrschaft über die technischen Mittel besitzt. Denn ohne solche Beherrschung der Darstellungsmittel würden die herrlichsten Ideen der innerlich gestaltenden Phantasie entweder in einem embryonischen Stadium des Schaffens verbleiben, oder aber bei einem Versuch sie zu objektivieren gleichsam nur als Mißgeburten zu tage treten, die keine oder eine nur entfernte Ähnlichkeit mit ihren Urbildern, den Ideen, haben.

Die Ästhetik hat deshalb, weit entfernt davon, die Technik zu unterschätzen oder als etwas blos Äußerliches, Nebensächliches zu betrachten, vielmehr in ihr einen wesentlichen, die ideelle Gestaltung mitbestimmenden Faktor des künstlerischen Schaffens zu erkennen; was jedoch nicht ausschließt, ihr, gegenüber der primären Bedeutung der künstlerischen Idee selbst, immerhin eine nur sekundäre Bedeutung zu vindizieren. Was nun die Thatsache betrifft, daß die meisten Künstler, bewußt oder unbewußt, dieses Verhältnis verkennend, der Technik jene nur der Idee zuständige primäre Bedeutung zuerkennen, d. h. sie überschätzen, so erklärt sich dieselbe durch den großen Umfang des technischen Gebiets, welches nicht bloß das rein Handwerkliche des künstlerischen Gestaltens umfaßt, sondern eine Menge von zum Teil wissenschaftlichen Disziplinen, wie z. B. für die Malerei und Plastik die Anatomie des menschlichen Körpers, die Proportionslehre u. s. f., für die erstere noch besonders die Kenntnis der Perspektive u. s. f., für die Musik Kenntnis des Generalbasses u. s. f.; Dinge, die, wie alle „graue" Theorie, gerade für künstlerisch veranlagte Naturen etwas durchaus Unsympathisches haben. Hierzu kommen dann auch noch mannigfache Schwierigkeiten, welche die Behandlung der Darstellungsmittel darbietet, und die nur durch lang-

jährige Übung überwunden werden können. Es ist daher erklärlich und entschuldbar, wenn der Künstler auf diese Seite des Produzierens einen unverhältnismäßig hohen Wert legt und schließlich dazu gelangt, hierin den eigentlichen Kern des Kunstschaffens zu erblicken. Denn diesen Schwierigkeiten des Machwerks gegenüber erscheint die rein ideelle Thätigkeit der Phantasie, d. h. das eigentlich schöpferische Element des Produzierens, als ein freiwilliges, durch kein Studium und keine Übung zu erwerbendes Geschenk der gütigen Natur, was mühelos, gleichsam von selber arbeitet und deshalb für den Künstler erst in zweiter Linie in betracht kommen zu dürfen scheint. Nur vergißt man dabei zu fragen, ob einem „Künstler" auch wirklich dieses Naturgeschenk in die Wiege gelegt sei — und diese Frage ist nicht immer leicht zu beantworten, weil das bloße Talent durch andauernden Fleiß, in Verbindung mit einem Geschick für handwerkliche Praxis, eine Virtuosität sich aneignen kann, die oft den Mangel an genialer Veranlagung für den nicht kritisch geschärften Blick zu verdecken vermag. Alles daher, was auf Kunstschulen, Akademieen, Meisterateliers u. s. f. gelehrt werden kann, kann auch gelernt werden; was aber weder gelernt noch gelehrt werden kann, das ist eben jenes Naturgeschenk der künstlerischen Begabung, der göttliche Funke des Genies, welcher allein den echten Künstler von dem bloßen Virtuosen unterscheidet und dessen Mangel durch keine technische Meisterschaft auszugleichen ist.

3. Die Elemente der technischen Ausführung: Die Komposition; Stil und Manier; der Meister und die Schule; Objekt, Mittel und Material der Darstellung.

Der Ausdruck „Technik" ist zunächst noch nicht in Beziehung auf besondere Künste, sondern ganz allgemein als die praktische Seite des Kunstschaffens überhaupt, deren Elemente mithin allen Künsten gemeinsam sind, zu fassen. Eines dieser Elemente, welches gleichsam den Übergang von der inneren Gestaltung des

Phantasiebildes zur praktischen Ausführung desselben im Kunstwerk bildet, nämlich die „Skizze" in der Bedeutung des kompositionellen Entwurfs, ist oben bereits nach seiner subjektiven Seite erwähnt worden, während es sich hier um die objektive Seite desselben handelt. In der „Komposition," als dem Skelett für die organische Gesamtgestaltung des Werkes, drückt sich der ideelle Charakter desselben in prägnanter Weise aus; ja dieser Charakter ist nichts anderes als die Komposition: Alles, was sonst noch das Werk der Anschauung darbietet — in der Malerei z. B. das Kolorit, in der Musik das harmonische Element, die Verschiedenheit der Klangfarben u. s. f., in der Poesie die bilderreiche Sprache, der Rhythmus u. s. f., — betrifft nicht die Komposition als solche, sondern die mehr sinnliche Bekleidung des kompositionellen Knochengerüsts mit künstlerischem Fleisch. In der Malerei konzentriert sich z. B. die Komposition in der „Zeichnung", welche daher auch für sich graphisch reproduziert werden kann, während für das Kolorit eine solche Reproduktion ohne gleichzeitige Reproduktion der Komposition — und wäre dieselbe auch nur flüchtig angedeutet — unmöglich ist. In der Musik beruht die Komposition wesentlich auf der melodischen Entwicklung des musikalischen Gedankens, in der dramatischen Poesie auf der organischen Gliederung der Handlung zu Akten und Szenen u. s. f. Da nun in dieser kompositionellen Seite sich der eigenartige Charakter des Werks hinsichtlich seines Ideengehaltes ausdrückt, so gewinnt diese Eigenartigkeit zugleich die Bedeutung eines besonderen Stilgepräges. Man sagt deshalb, ein Werk sei „in diesem oder jenem Stil komponiert," d. h. es zeige in seiner Komposition dieses oder jenes eigenartige und in seiner Eigenartigkeit charakteristische Formgepräge.

a. Ehe auf das Wesen des „Stils" näher eingegangen werden kann, sind zuvor einige Momente zu erwähnen, welche bei der Komposition eines Werkes zu berücksichtigen sind; vor allem das Gesetz der Über- und Unterordnung der die Komposition bildenden Teile, die Einordnung von Episoden

und die Kontrastwirkung. Was den ersten Punkt betrifft, so bedarf es keiner besonderen Erläuterung, daß diejenigen Teile der Komposition, in denen der Grundgedanke des Motivs vorzugsweise zum Ausdruck gelangen soll, nicht nur den hervorragendsten Platz einnehmen und gleichsam das ideelle Centrum des ganzen Organismus bilden müssen, sondern auch in materieller Beziehung mit besonderer Sorgfalt zu behandeln sind, während die anderen Teile, je nach dem Grade ihrer Bedeutung in Bezug auf den Grundgedanken, in beiden Beziehungen mehr oder weniger unterzuordnen sind, um nicht die Aufmerksamkeit von der Hauptsache abzuziehen. Kein Gesetz wird häufiger verletzt als gerade dieses allerwichtigste und gleichsam fundamentale Gesetz der Über- und Unterordnung. Sind doch, z. B. von alten Niederländern, Motive von schwer wiegendem Inhalt, z. B. religiöser Art, bloß deshalb gewählt worden, um unter solchem Titel etwa ein Viehstück oder ein Stillleben darzustellen. In dieselbe Kategorie gehören alle jene Gemälde mit angeblich antiken Motiven, welche nur deshalb gewählt werden, um unter dieser heuchlerischen Etikette willkommne Gelegenheit zur sinnlich reizvollen Darstellung nackter weiblicher Schönheit zu finden, wie die beliebten „Venus"-, Bacchantin- u. a. Darstellungen mehr. Auf solche Weise wird der nominelle Vorwurf zum bloßen Vorwand und das Werk selbst zur künstlerischen Lüge herabgewürdigt.

b. Die Episode, welche bei umfangreicheren Kompositionen nicht zu entbehren ist, stellt ein kleineres Ganzes als Teil des großen Ganzen dar; sie steht daher zwar zu dem Hauptmotiv im Verhältnis der Unterordnung, erscheint aber zugleich in sich wieder nach demselben Gesetz gegliedert. In dieser zugleich abhängigen und selbständigen Stellung trägt sie wesentlich zur Verlebendigung der Gesamtwirkung bei, namentlich wenn sich damit eine energische Kontrastwirkung verbindet. Der „Kontrast" ist ebenfalls ein wesentliches Element der kompositionellen Wirkung, er beruht darin, daß demjenigen Moment, worin sich die positive Bedeutung des Hauptmotivs konzentriert, z. B.

im Drama dem idealen Helden, ein negatives Moment gegenüber gestellt wird, so daß in dem Zuschauer, bezw. Zuhörer die Vorstellung des Kampfes erweckt wird. Der Kontrast wirkt aber nur dann ästhetisch, wenn der sich in ihm ausdrückende Gegensatz nicht nur durch den Grundgedanken der Komposition motiviert erscheint, sondern auch in diesem selbst die Notwendigkeit oder doch die Möglichkeit einer Versöhnung desselben angedeutet ist. Abstrakte Kontraste, d. h. solche Gegensätze, welche die Möglichkeit einer Lösung von vornherein ausschließen, wirken niemals ästhetisch, weil ein unlösbarer Widerspruch dem Grundgesetz jeder ästhetischen Wirkung, nämlich der Forderung eines harmonischen Abschlusses, selbst widerspricht. — Tritt zu solchem abstrakten Kontrast außerdem noch eine tendenziöse Absicht hinzu, dann steigert sich der unästhetische Eindruck vollends bis zur Wirkung des Widerwärtigen. Der „tendenziöse Kontrast", wovon beispielsweise die Kaulbach'sche Komposition „Peter d'Arbuez" einen Beleg liefert, ist der schlimmste Feind des Tragischen, welches ohne ein Element der poetischen Versöhnung notwendig sich selbst zerstört und, statt erhaben zu wirken, bloß Abscheu erweckt.

c. Wenn dagegen die erwähnten Elemente der Komposition nicht nur durch die innere Natur des Motivs bedingt sind, sondern auch in ihrer Verbindung eine rein ästhetische und künstlerisch wahre Wirkung hervorbringen, so verleihen sie ihr auch nach der formalen Seite hin ein charakteristisches Gepräge, welches als Stil im ganz allgemeinen Sinne des Wortes zu bezeichnen ist. Bei der Betrachtung des „Stils" ist vorläufig sowohl von der subjektiven Bedeutung dieses Ausdrucks zu abstrahiren, welche gemeint ist, wenn von dem „Stil" eines bestimmten Meisters oder einer Schule die Rede ist, als auch von derjenigen Bedeutung, welche durch den Charakter der besonderen Kunstgattungen bestimmt wird, z. B. wenn von „plastischem", bezw. „malerischem", oder auch von „historischem" bezw. „genrehaftem" Stil gesprochen wird. Sondern es handelt sich

zunächst nur um die im Begriff des Stils überhaupt liegenden allgemeinen Formunterschiede, aus denen jene (teils subjektiven teils objektiven) besonderen Stilformen selber erst hervorgehen.

Von diesem allgemeinen Gesichtspunkte aus ist zu sagen, daß, da der Stil, als kompositionelles Formgepräge eines ideellen Inhalts, unmittelbar an den Differenzen des letzteren, nämlich an den im Begriff des Schönen überhaupt liegenden Unterschieden teilnehmen muß, nur in drei allgemeinen Hauptformen sich gliedern kann, die als erhabener, als anmutiger und als diesen Gegensatz ausgleichender idealer Stil (vergl. S. 31 ff. und 65 des ersten Bandes) zu bezeichnen sind. Da sich diese Unterschiede des Stils auf das Wesen der Schönheit selber gründen, so werden sie sich auch nicht nur in dem Stufengang der Entwickelung der einzelnen Kunstgattungen, sondern auch innerhalb jeder Kunstgattung in deren historischer Entwickelung aufzeigen lassen müssen. In der That offenbart sich beispielsweise in dem Fortgang von der Architektur zur Plastik und von dieser zur Malerei zugleich ein Fortgang der Stilformen, insofern die erstere Kunstgattung einen wesentlich „erhabenen" Stilcharakter zeigt, der durch den Ausdruck „monumental" gekennzeichnet wird. während die Malerei, im Vergleich hiermit, im allgemeinen einen „anmutigen" Charakter besitzt, der sich z. B. darin ausspricht, daß die Bezeichnung „malerisch" — im Unterschiede von „architektonisch" und „plastisch" — geradezu als gleichbedeutend mit anmutig gebraucht wird. Die Plastik, welche zwischen diesen Gegensätzen in der Mitte steht, hat dagegen ein vorwaltend ideales Stilgepräge. Derselbe Stufengang zeigt sich auf seiten der Künste der Zeitanschauung (Musik, Mimik, Poesie), ja sogar in den Arten einer und derselben Kunstgattung, z. B. beim Drama in dem Unterschiede zwischen „Tragödie", „Schauspiel" (im engeren Sinne) und „Komödie" u. s. f. Endlich offenbart sich derselbe auch, wie bemerkt, in der geschichtlichen Entwickelung jeder besonderen Kunstgattung, z. B. in der Plastik als „archa-

istischer", „idealer" (oder klassischer) und „malerischer Stil", u. s. f. Auf die nähere Charakteristik dieser im Wesen der Schönheit selbst und folglich auf der Kunst begründeten Stilformen kann erst später bei Betrachtung der Künste eingegangen werden. Nur über den „idealen Stil" ist, im Anschluß an das über den Begriff des „Ideals" im allgemeinen Gesagte (s. S. 68 des ersten Bandes), noch zu bemerken, daß, wenn derselbe zwar auf einem relativen Ausgleich des Gegensatzes zwischen dem erhabenen und anmutigen Stil beruht, dieser Ausgleich doch keineswegs als völlige Aufhebung desselben aufzufassen ist, weil dann der Begriff des „Stils" selbst sich verflüchtigen müßte, insofern er gerade das verlieren würde, was ihn als „Stil" kennzeichnet, nämlich den Charakter. Sondern dieser Ausgleich ist immerhin nur ein relativer, indem einerseits das primäre Element der Erhabenheit durch ein sekundäres der Anmut, andererseits das primäre der Anmut durch ein sekundäres der Erhabenheit gemildert werden kann. Beispielsweise bildet der Stil des blitzeschleudernden „Zeus von Verospi" einen absoluten Gegensatz zur „Venus von Medicis", nämlich den Gegensatz des erhabenen und des anmutigen Stils, während die Figuren des „Zeus von Otricoli" und der „Venus von Melos" den innerhalb des idealen Stils sich geltend machenden relativen Gegensatz versinnbildlichen, insofern im „Zeus von Otricoli" die Erhabenheit durch Anmut gemildert, in der „Venus von Melos" die Anmut durch Erhabenheit zu einer höheren Stufe der Idealität erhoben wird.

d. Ist der Stil nicht durch den objektiven Inhalt der Idee der Darstellung bestimmt, sondern tritt er aus diesem Zusammenhang heraus oder gar in Widerspruch mit dem Charakter des Inhalts, so verliert er seine ästhetische Berechtigung und wird zur bloßen Manier; z. B. wenn ein „historisches" Motiv genrehaft oder ein „genrehaftes" im historischen (monumentalen) Stil behandelt wird. Jedoch sind hierbei zwei Momente zu berücksichtigen, welche die absolute Berechtigung dieser ästhetischen Forderung in gewisser Hinsicht beschränken: das eine liegt in

der relativen Berechtigung, welche die besonderen Formen der kulturgeschichtlichen Phantasie beanspruchen, die im Laufe der Zeiten einem stetigen Entwickelungsprozeß unterliegen, wovon früher (s. Bd. I, letzter Abschnitt) eine allgemeine Übersicht gegeben wurde. Auf diesem Prozeß beruhen jene, übrigens auch den ideellen Inhalt betreffenden Stilformen, welche in jeder Kunstgattung als ganz bestimmte Anschauungsweisen zur Erscheinung gelangen, und die, weil sie an den Charakter der allgemeinen Weltanschauung der kulturgeschichtlichen Perioden gebunden sind, durch den Namen derselben bezeichnet werden, wie „byzantinischer", „gotischer", „Renaissance"- u. s. w. Stil. Die nähere Charakteristik desselben fällt der Kunstgeschichte zu; doch kann hier im allgemeinen bemerkt werden, daß sich alle diese Unterschiede doch immer, wenn auch vielfach modifiziert, zuletzt auf die fundamentalen Unterschiede der Erhabenheit, Idealität und Anmut zurückführen lassen. Das zweite Moment beruht in der relativen Berechtigung, welche aus der spezifischen Begabung und Veranlagung des künstlerischen Subjekts selbst hervorgeht: der Stil, in welchem ein bestimmter Meister komponiert, und welcher, unbeschadet des durch den Inhalt der Idee bedingten Stilcharakters, diesem noch ein besonderes individuelles Formgepräge aufdrückt. Dies führt uns zur Betrachtung einer neuen Seite in der Sphäre der Technik, nämlich zu den Begriffen der Meisterschaft und der Schule.

e. Es liegt in der Natur des subjektiven Geistes überhaupt, folglich auch in der künstlerischen Veranlagung eines Individuums, daß es als einzelnes geniales Subjekt — und nur ein solches vermag, als produktiv (vergl. Seite 20), sich einen originalen Stil zu schaffen — nicht nach mehreren Richtungen hin wahrhaft produktiv sein kann, daß vielmehr seine Phantasie, je energischer und konkreter sie sich entwickelt, sich um so schärfer in ihrer Richtung gegen andere Richtungen abgrenzen wird. Der vielfach gebrauchte Ausdruck, daß der Künstler als solcher „geboren" werde, ist daher noch dahin zu begrenzen, daß der

Maler, der Bildhauer, der Musiker, der Poet als solcher „geboren" werde; ja, selbst innerhalb dieser besonderen Anschauungssphären wird es immer wieder eine bestimmte Richtung geben, welche seiner spezifischen Veranlagung am meisten konform ist. Selbst bei den hervorragendsten und gewissermaßen universellen (nicht zu verwechseln mit „Universal"=) Genies, wie z. B. Goethe und Schiller, finden wir solche Konzentration auf bestimmte, ihren individuellen Stil bestimmende Richtungen; denn während Schiller wesentlich Dramatiker war, das lyrische und epische Element in ihm dagegen nur eine sekundäre Stellung einnahm, findet bei Goethe gerade das Gegenteil statt, so hoch im übrigen bei ersterem einzelne lyrische und epische, bei letzterem einzelne dramatische Schöpfungen stehen mögen. — Verbindet sich nun mit solcher konkreten Veranlagung des genialen Subjekts eine nur durch Studium und angestrengte Arbeit zu erlangende Herrschaft über die technischen Darstellungsmittel, so gewinnt es die Bedeutung des „Meisters" und als solcher die Berechtigung auf einen ihm eigentümlichen Stil. Diese Eigenartigkeit des meisterlichen Schaffens umfaßt weiterhin, im Zusammenhang mit der Beherrschung der Darstellungsmittel, auch die besondere Art und Weise der Behandlung des Materials. Die große Vertrautheit mit demselben leitet ihn auf neue Handgriffe, um dasselbe fügsamer zu machen; er erfindet wohl auch bis dahin unbekannte praktische Hilfsmittel und Instrumente zur erfolgreicheren Überwindung der vom Material dargebotenen Schwierigkeiten u. s. f. Diese Seite des technischen Produzierens kann, in ein gewisses, dem Meister allein angehöriges System gebracht, als seine Methode, zuweilen auch, aber weniger korrekt, als „Manier" bezeichnet werden, weil jene immerhin einen wesentlichen Faktor im Stil des Meisters bildet, während die Manier, weil sie nur in der mechanischen Nachahmung des echten Stils beruht und die Formen desselben ganz äußerlich auf Inhalte anwendet, die demselben nicht konform sind, durchaus unberechtigt und gleichsam nur als der gedankenlose Affe des Stils zu betrachten ist.

„Manierismus" bezeichnet daher, im Gegensatz zu „Stilisierung", die zur Manier verhärtete Methode.

f. Der echte Meister wird stets auf die Entwickelung seiner zeitgenössischen Kunstanschauung einen bestimmenden Einfluß ausüben, ja unter günstigen Umständen eine neue Epoche der künstlerischen Thätigkeit begründen: so knüpft sich an den Begriff der „Meisterschaft" der der „Schule" an; jedoch nicht schon in dem Sinn eines individuellen Verhältnisses des Lehrenden zum Lernenden, sondern zunächst nur als Folge jenes allgemeinen Einflusses, den der Meister lediglich durch seine Werke und durch das diesen anhaftende Stilgepräge auf die sich heranbildenden Künstler seiner Zeit ausübt. Hierin liegt nun aber für den Schüler die Gefahr, in Manier zu verfallen. Denn indem seine Aufmerksamkeit sich zunächst auf das ihm imponierende Äußerliche des Stils richtet, verfällt er leicht dem Mißverständnis, als ob der Stil wesentlich nur in diesem äußerlichen Formcharakter beruhe, während dieser beim Meister notwendiger Ausdruck seines inhaltlichen Anschauens ist. Begnügt sich daher ein Künstler damit, nur „im Stil" eines Meisters zu komponieren, d. h. verwendet er die vom Meister geschaffenen Stilformen in einer mehr äußerlichen Weise und ohne Rücksicht auf die Natur der gewählten Motive, so kann er zwar, wenn er hervorragendes Talent besitzt, seinen Werken den täuschenden Schein charaktervollen Stils verleihen; er selbst bleibt aber doch, da diese Stilisierung sich nur auf formale Reminiscenzen stützt, nach Seite des technischen Könnens bloßer Virtuose, nach Seite des praktischen Darstellens Manierist. Namentlich gilt dies von jenen Künstlern, die sich darauf steifen, „im Stil der alten Meister" zu produzieren, weil sie dadurch, abgesehen von unvermeidlichen Anachronismen und Geschmacklosigkeiten, mit der geläuterteren Kunstanschauung ihrer Zeit in Widerspruch geraten und jedenfalls ihrer eigenen Originalität damit ein Armutszeugnis ausstellen; so z. B. wenn der wirklich bedeutende von Gebhardt seinen „Einzug Christi in Jerusalem", um „im

Stil der mittelalterlichen Meister" zu bleiben, so darstellt, als ob derselbe in einer mittelalterlichen Stadt mit spitzen Giebeln und belebt von altnürnberger Bürgern in Schauben und Pelzmützen stattgefunden habe. Was bei den alten Meistern, weil sie in ihrer Unbefangenheit sich die Sache wirklich so vorstellten, den Eindruck der Naivetät macht, wirkt als moderne Nachahmung sofort affektiert, d. h. der Stil wird Manier.

g. Ein solcher Manierismus ist nicht eigentlich stillos, aber als bloß formaler Schematismus entbehrt er der inneren Notwendigkeit und künstlerischen Wahrheit. Eine andere Art des formalen Schematismus ist der sog. akademische Stil, welcher sich aus der „Schule", aber hier in der Bedeutung einer kunsttechnischen Lehranstalt, als fast unvermeidliche Folge einer bestimmten Disziplin entwickelt. Indem nämlich die flüssigen Formen der Naturerscheinung — z. B. bei dem Zeichnen „nach der Natur", d. h. nach dem lebenden Modell, dem eine bestimmte Haltung aufgenötigt wird, die meist nichts weniger als „natürlich" ist — in einzelne, angeblich charakteristische, feste Positionen zerlegt und als solche dem Schüler zur Nachbildung hingestellt werden, muß die Anordnung dieser gleichsam verknöcherten Formen sich zu einem konventionellen Schema verhärten, welches für die freie und verständnisvolle Naturbetrachtung eher ein Hindernis als ein Förderungsmittel darbietet. Im besonderen Sinne versteht man weiter unter „akademischem Stil" die auf den Akademieen traditionell gewordene Manier, die Schönheitsformen der Antike in ganz schematischer und daher geistloser Weise auf die gesamte Kunstanschauung zu übertragen; eine Methode, die in ihrem Extrem als „akademischer Zopf" bezeichnet zu werden pflegt.

h. Mit diesen Bemerkungen haben wir bereits dasjenige Gebiet berührt, welches die „Schule" als eine systematisch geordnete Disziplin für die technische Ausbildung der Künstler darstellt. In dieser Hinsicht sind es hauptsächlich drei Momente, welche dabei in Frage kommen, deren feste Bestimmung mit einem wichtigen Grundgesetz für die organische Gliederung (oder, wie

man zu sagen pflegt: „Einteilung") der Künste zusammenhängt: Objekt, Mittel und Material der Darstellung (10). Hier ist nun von vornherein der Satz aufzustellen, daß die „Objekte" der künstlerischen Gestaltung ausschließlich ideeller, die „Materialien" dagegen ebenso ausschließlich stofflicher Natur sind und sie deshalb auch nur je den entsprechenden Seiten der Darstellung angehören, während die „Mittel" — wie schon ihr Name besagt — die Vermittelung zwischen Objekt und Material bilden und folglich auch an beiden partizipieren. — Von der Stofflichkeit ist die künstlerische Darstellung insofern unabhängig, als sie auf Grund des Gesetzes vom künstlerischen Schein, die Stoffe gerade nicht in dem Sinn, den sie in der Natur haben, verwendet (hierauf beruht u. a. die Ausschließung der sog. „schönen Gartenkunst" aus der Reihe der echten Künste, weil sie solches thut). Als Naturmaterial ist z. B. der Marmor ein mit einer gewissen Textur begabter Kalkstein, als Kunstmaterial dagegen ein durch seine Farblosigkeit und Transparenz sich für die plastisch-ideale Versinnlichung der menschlichen Gestalt sich eignender Rohstoff: die Form mithin, welche er als Naturstoff besitzt, nämlich sein äußerliches Geschiebe und innerliches Gefüge, hat mit der durch die Plastik ihm verliehenen Form nichts zu thun. Diese letztere enthält aber allein die Bedeutung des „Mittels", nicht jedoch jene stofflichen Eigenschaften. So bilden in der Malerei die Leinwand, die Farbstoffe u. s. w. das Material, die Farbenzusammenstellung dagegen, d. h. das Kolorit, sowie die lineariſche Komposition die Mittel der Darstellung. Da nun, wie wir sehen werden, in der Entwickelungsreihe der Künste (Architektur, Plastik, Malerei; Musik, Mimik, Poesie) das Gesetz herrscht, daß bei dem Fortgang von einer Kunst zur andern, die Ideen an Gewicht und Umfang in demselben Grade gewinnen, in welchem umgekehrt das Material an Schwere und Umfang verliert, infolgedessen die Gewichtsdifferenz zwischen Objekt (Idee) und Material sich stetig verringert, so wird allmählich in diesem Fortgange ein Punkt kommen müssen, wo

Mittel und Material fast zusammenfallen. Dies ist schon merklich bei dem musikalischen Ton, noch mehr in der mimischen Geberde, am meisten aber bei dem Material der höchsten Kunst, dem artikulierten Laut, der Fall, welcher, obschon im grunde nur Material, doch in der Form des Worts bereits völlig die Stellung eines Mittels einnimmt (11).

Was nun die Objekte der künstlerischen Darstellung betrifft, so können diese, da sie rein ideeller Natur sind, nicht unmittelbarer Gegenstand des Kunstunterrichts sein, sondern deren Wahl muß dem Schüler, sobald seine technische Ausbildung hinreichend vorgeschritten ist, um ihn zu einem klaren Bewußtsein über seine spezifische Veranlagung gelangen zu lassen, anheimgestellt werden. Es hat sich nun aus Gründen, die im Wesen der Künste selbst liegen, die Einrichtung ausgebildet, daß nur für die Künste der Raumanschauung (Architektur, Plastik, Malerei; ja eigentlich nur für die beiden letzteren) gemeinschaftliche Kunstschulen organisiert werden, während für die Künste der Zeitanschauung, und zwar hier — was sehr charakteristisch ist — nur für die reproduktive Reihe derselben, besondere Institute (Konservatorien, Balletschulen, dramaturgische Schulen ꝛc.) existieren. Der Grund davon liegt eben in dem Umstande, daß der Unterricht auf allen solchen Anstalten sich nur auf die technische Ausbildung innerhalb der betreffenden Kunstgebiete erstrecken kann, während die Ideen selbst, welche diese Gebiete einschließen, dabei gänzlich aus dem Spiel bleiben, da die Schule darüber schlechterdings keine Auskunft zu geben vermag. Ja, selbst die Mittel können meist nur in ihrem Zusammenhang mit dem Material, nicht aber in ihrer Beziehung auf die Objekte, d. h. auf die Ideen der Darstellung, Gegenstand des Unterrichts sein; Beweis dafür liefert z. B. die Bedeutung, welche die sog. „Kompositionslehre" auf den Akademieen hat, indem darunter keineswegs die Gesetze der formalen Gestaltung eines ideellen Inhalts, sondern lediglich äußerliche Dinge, wie Gewandlegung, Gruppierung, äußerliche Anordnung überhaupt verstanden

wird. Somit bleibt als Gegenstand des Kunstunterrichts, außer der Vertrautheit mit der Natur des Materials, nur die Kenntnis der Mittel und zwar hauptsächlich in Beziehung auf deren Zusammenhang mit dem Material übrig (12).

Diese Kunstmittel sind nicht nur, wie selbstverständlich, nach den Künsten, bei denen sie zur Anwendung kommen, verschieden, sondern es ist an ihnen überhaupt eine theoretische und eine praktische Seite zu unterscheiden. Zu den theoretischen Kunstmitteln gehören die sog. akademischen Hilfswissenschaften: für die Architekten z. B. die Kenntnis der Geometrie, der Statik, Chemie u. s. f., für den Bildhauer die der Anatomie und der Proportionen des menschlichen Körpers, für den Maler außerdem die der Perspektive, der optischen Farbenlehre, für den Musiker das Studium des Generalbasses, der Harmonielehre u. s. f. Doch können alle diese Disziplinen nicht im streng wissenschaftlichen Sinne behandelt, sondern nur soweit in den Bereich des Kunstunterrichts gezogen werden, als ihre Kenntnis für die Korrektheit der Darstellung die unumgängliche Bedingung ist. — Außer diesen theoretischen Mitteln hat sich nun aber der Schüler durch praktische Übung (z. B. durch Kopieren von Meisterwerken) eine genaue Kenntnis des Darstellungsmaterials zu erwerben, welche die „praktischen Mittel" für die Ausführung darbietet. Übrigens ist — wie die Thatsache lehrt, daß früher derartige Kunstschulen (im modernen Sinne des Worts) überhaupt nicht existierten, sondern das Selbststudium, in Verbindung mit dem Austausch der Erfahrungen anderer Künstler, die Hauptquelle der künstlerischen Ausbildung war — die letztere durchaus nicht an die Kunstschule gebunden; ja es ist bekannt, daß gerade unter den größten Künstlern aller Zeiten viele nur Autodidakten waren. Jedenfalls enthält die Möglichkeit der autodidaktischen Ausbildung den großen Vorzug, daß dabei die Talentlosigkeit nicht bestehen kann, welche sich gerade auf unseren Akademieen breit macht, und daß folglich nicht soviel mittelmäßige Produktionen in die Welt gesetzt würden, wenn die Künstler hinsichtlich

ihrer Ausbildung auf sich selbst und ihrer künstlerischen Genossen angewiesen wären.

Nicht zu verwechseln mit dem „Autodidakten" ist der Dilettant. Bei jenem gilt die Voraussetzung einer ursprünglichen Begabung, dem nur die Gelegenheit zu einer systematischen Ausbildung gefehlt hat; beim „Dilettanten" dagegen ist die Beschäftigung mit der Kunst mehr beiläufige Liebhaberei und nicht, wie beim Autodidakten, inneres Lebensbedürfnis und Beruf. Der Dilettant ist daher als solcher niemals ein Genie, wohl aber kann er Talent, und zuweilen recht bedeutendes, besitzen. Vom ebenfalls bloß talentvollen Kunstschüler unterscheidet er sich dadurch, daß dieser zwar auch nicht genial veranlagt ist, trotzdem aber die Beschäftigung mit der Kunst zu seiner Lebensaufgabe macht.

Nach dieser Erörterung über die Natur des künstlerischen Schaffens, womit die erste der beiden, in der Einleitung aufgeworfenen Fragen erledigt wäre, haben wir nun, behufs Beantwortung der zweiten Frage — nämlich: von welcher besonderen Art das Schöne sei, welches als Inhalt und Zweck des künstlerischen Gestaltens betrachtet werden muß? — auf das Wesen der Kunst selbst näher einzugehen.

Kap. III. Das Wesen der Kunst.

1. Der allgemeine Charakter des Kunstschönen überhaupt.

Die Betrachtung über den „allgemeinen Charakter des Kunstschönen überhaupt" bedeutet hier vorläufig nichts Anderes als die genauere Feststellung des bereits früher (Bd. I, S. 69 ff.) angedeuteten Unterschiedes des „Kunstschönen" einerseits vom Naturschönen, andererseits vom kulturgeschichtlich-Schönen, oder, was dasselbe ist, des „Kunstideals" vom „Naturideal"

und dem „kulturgeschichtlichen Ideal". Was den ersteren Unterschied betrifft, so ist an die aristotelische Definition vom Kunstwerk als dem „gereinigten Bilde der Wirklichkeit" zu erinnern, wonach die Kunst als die Darstellung des Schönen in den Formen der Wirklichkeit zu betrachten ist (s. Anm. 4). Zu solcher Wirklichkeit gehört aber nicht bloß die Außenwelt im Sinne der Naturerscheinung, sondern auch die Welt des Geistes in der Mannigfaltigkeit ihrer Erscheinungsformen; und da in letzter Hinsicht das „Charakteristische" sich gerade in der prägnanten Besonderheit der Erscheinung offenbart, so ist es im Grunde vielmehr das Naturhäßliche als das Naturschöne, worin sich der Charakter der Erscheinung offenbart (13). In Wahrheit aber existiert in der Kunst in dem Sinne, wie es ein „Naturhäßliches" giebt, gar kein Kunsthäßliches, sondern lediglich ein Unkünstlerisches, und dieses kann, ebensowohl wie das Künstlerische, nicht nur das Naturschöne, sondern auch das Naturhäßliche zum Objekt haben. Eine alte Zigeunerin oder ein zerlumpter Ziegenhirt sind, vom Gesichtspunkte des Naturideals, das nur den „Menschen" in ihnen berücksichtigt, ohne Zweifel „häßliche" Erscheinungen, während sie, als einer berechtigten Wirklichkeitssphäre angehörig, vom Gesichtspunkt des Kunstideals sehr „schön" erscheinen, sobald ihre Erscheinung nur das, was diese ihre Sphäre charakterisiert, unentstellt und voll zur Anschauung bringen. Ein Landschaftsmaler von einigermaßen feinerem Kunstgefühl wird daher als Staffage eines stimmungsvollen Waldbildes nicht eine Gruppe „schöner" eleganter Damen, sondern viel lieber solche alte „häßliche" Zigeunerinnen oder Ziegenhirten, bezw. beerensuchende Dorfkinder oder Holzfäller u. dergl. wählen, weil diese mit der Naturstimmung, die rein subjektiv-künstlerischer Art ist, mehr harmonieren. Selbst auf dem Gebiet der ethischen Motive läßt sich diese Tendenz auf das Charakteristische im Naturhäßlichen aufs Bestimmteste nachweisen. Handelte es sich beispielsweise in der dramatischen Poesie nur um die Darstellung sittlicher Ideale statt um das

prägnante Charakterabbild wirklicher oder als wirklich vorgestellter Menschen, die zwar von Ideen bewegt, aber dem Irrtum und der verwirrenden Leidenschaft unterworfen sind, wo bliebe da die höchste aller Kunstarten, die Tragödie, und wie wären dramatische Charaktere von hoher Kunstschönheit, wie ein „Hamlet", ein „Shylock", ein „Othello", ein Richard III., ja selbst ein „Wallenstein", nur denkbar? Das ethisch-Schöne d. h. das sittliche Ideal, nimmt also dem Kunstideal gegenüber eine ganz analoge Stellung ein wie das Naturideal, nur daß jenes sich auf die geistige Innerlichkeit, dieses auf die körperliche Äußerlichkeit bezieht.

Einen wesentlich anderen Gegensatz bildet nun das Kunstschöne zum zum kulturgeschichtlich-Schönen. Auch hier tritt uns wieder ein scheinbarer Widerspruch entgegen, insofern doch die Kunst überhaupt, also auch das Kunstschöne, dem kulturgeschichtlichen Prozeß unterliegt und außerhalb dieses Prozesses ein reales Kunstschönes nicht existiert, also auch zum kulturgeschichtlich-Schönen nicht in Opposition treten kann. Dieser Widerspruch löst sich aber einfach dadurch, daß das kulturgeschichtliche Schöne oder genauer: dasjenige Kunstschöne, welches in Form bestimmter Kunstanschauungen und konkreter Kunstwerke in der Geschichte auftritt, eben dieser, durch mannigfache fremde Elemente, wie Nationalität, Religion, Sitte, selbst Klima u. s. f. bedingten Bestimmtheit halber, nur relative Bedeutung hat, während derjenige Begriff des „Kunstschönen", welcher für unsere Untersuchung zunächst in Frage kommt, in seiner absoluten Bedeutung zu fassen ist. Auf der oberflächlichen Verwechslung dieser beiden Bedeutungen beruht auch jene seichte Ansicht, daß, weil zu verschiedenen Zeiten und bei verschiedenen Völkern zu derselben Zeit ganz voneinander abweichende Vorstellungen vom „Schönen" existiert haben und noch existieren, dieser Begriff überhaupt ein nur relativer, oder ganz subjektiv willkürlicher sei. Dieselbe Trivialität bringt man auch in betreff dessen, was „sittlich" sei, vor. Allein schon die Thatsache, daß die Vorstellungen vom

„Schönen“ im Fortgang der geschichtlichen Entwickelung nicht etwa bloß wechseln, sondern in diesem Wechsel einen Fortschritt von niederen zu immer höheren Anschauungsformen offenbaren, beweist das ideelle Vorhandensein eines absoluten Kunstschönen, wenn dasselbe auch in keiner realen Erscheinungsform sich allseitig verwirklichen kann. Ja, dem Begriff „Kunst“ selbst fehlt es an solcher Realität, gerade wie dem Begriff „Mensch“; und wie es nur Mann und Weib, nicht aber einen absoluten Menschen geben kann, so existiert auch die Kunst als solche nicht realiter, sondern nur in der konkreten Gestalt der verschiedenen Künste. Es wäre aber offenbar albern, deswegen, weil es nur Malerei, Musik, Poesie u. s. f., d. h. nur Künste, aber keine Kunst giebt, die Wahrheit des Begriffs überhaupt leugnen zu wollen. Nun hat es aber die Ästhetik vor allem mit der Wahrheit dieses allgemeinen oder richtiger: absoluten Begriffs der Kunst und des Künstlerischen zu thun; hauptsächlich auch darum, weil durch die Erkenntnis dieses absoluten Inhalts auch erst die Bedeutung der in der Kulturgeschichte auftretenden relativ-berechtigten Kunstformen begriffen werden kann. —

2. Die Kunst und das Kunstwerk.

Aus der etymologischen Bedeutung des Wortes „Kunst“ (von „können“) folgt zunächst nur, daß man jede Thätigkeit, die sich über ein bloß mechanisches Thun erhebt und einen gewissen Grad von Intelligenz oder doch von praktischer Geschicklichkeit erfordert, als *Kunstproduktion* bezeichnen darf. In diesem Sinne gehört dann eben alles zur Kunst, was, weil es spezielle Übung und Erfahrung voraussetzt, nicht jeder ohne weiteres *nachmachen* kann. Diese sehr weite Auffassung liegt der Phrase zu grunde: „das ist keine Kunst,“ d. h. das können Andere, Unbeteiligte ebenfalls. Verbindet sich damit noch die Beschränkung auf eine bestimmte Sphäre und die Beziehung auf ein, sei es praktisches, sei es theoretisches Interesse, so gewinnt jener allgemeine Begriff der Kunst bereits eine spezifischere Bedeutung,

wie z. B. in der „Gartenkunst", „Feuerwerkskunst", „Bekleidungskunst" (von Herder neben „Musik" und „Poesie" angeführt!) „Reitkunst", „Taschenspielerkunst", „akrobatischen" u. a. sog. Künsten. Aber daß alle diese „Künste" nicht zur echten Kunst gehören, spricht sich schon in dem, aus dem Instinkt der Sprache geschöpften und den Charakter ihrer Produktionen scharf kennzeichnenden Unterschied aus, daß die betreffenden Leistungen nicht sowohl „künstlerischer" als künstlicher Art sind, weshalb die Produkte selbst nicht den edlen Titel von „Kunstwerken", sondern nur den von Kunststücken beanspruchen dürfen. Was die „schöne Gartenkunst" betrifft, die von manchen Ästhetikern, wie Kant, Herbart, Schopenhauer u. a. m. zu den echten Künsten gerechnet wird, so kann ja zugegeben werden, daß darin ein ästhetisch-gebildeter Geschmack sich geltend machen kann; gleichwohl tritt sie, wie schon früher bemerkt wurde, mit ihren Produkten deshalb aus der Reihe der echten Künste heraus, weil sie durch ihr Material: Bäume, Sträucher, Wasser, Erde, Luft u. s. f. nicht bloß, was für die echte Kunst Bedingung ist, den schönen Schein der Wirklichkeit, sondern die schöne Wirklichkeit selbst zur Anschauung bringt. Mit diesem Unterschied ist ein fundamentales Element aller echten Kunst angedeutet, welches durch den Satz ausgedrückt werden kann: die Kunst ist die Darstellung des Schönen als der Welt des Scheines in den Formen (aber nicht im Material) der Wirklichkeit; insofern nämlich nicht im Material der Wirklichkeit, als die Kunst das Material in einem ganz anderen Sinne verwendet, als es in der Wirklichkeit besitzt (vergl. S. 49).

Es war zuerst Aristoteles, welcher, gegenüber der beschränkten Ansicht Platos von dem Wesen der Kunst als einer nicht nur zwecklosen, sondern auch auf den „bloßen Schein", d. h. auf Täuschung, abzielenden Thätigkeit, die hohe Wichtigkeit und die positive Bedeutung des künstlerischen Scheins zur Geltung brachte, indem er darauf hinwies, daß vielmehr die Wirklichkeit gegen die Idee gehalten nur ein Schein sei, da sie ihrem

eigenen Begriff niemals vollkommen entspreche, und daß daher die Kunst, indem sie vermittels der Naturnachahmung (Mimesis) die Reinheit der Idee restituiere, dadurch einen Schein erzeuge, gegen den der Schein der Wirklichkeit nur negative Bedeutung habe. So ist ihm der künstlerische Schein in Wahrheit das Scheinen der Idee in der Form der Wirklichkeit. Der aristotelische Begriff der „Naturnachahmung" ist so das gerade Gegenteil von der platonischen Vorstellung, welcher die Mimesis lediglich als Erzielung einer „Naturillusion", d. h. als die rein sklavische Naturkopierung begriff. In der That ist die Kunst entweder mehr als die Natur, nämlich wenn sie sich auf die Gestaltung der Idee, die in der Naturerscheinung nur fragmentarisch und entstellt sich realisiert, richtet, oder aber sie ist viel weniger als die Natur, wenn sie sich auf die sklavische Wiedergabe der zufälligen Naturwirklichkeit beschränkt, weil sie diese nie in der Vollkommenheit erreichen kann: ein wahrhaftes Kunstwerk soll den Beschauer oder Zuhörer niemals vergessen machen wollen, daß er nicht die Wirklichkeit selber, sondern nur ihren künstlerischen Schein vor sich hat. Panoramen, Wachsfigurenkabinette u. dgl., welche auf solche Naturillusion abzielen, sind daher in ihrem künstlerischen Wert um so niedriger zu schätzen, je mehr ihnen solche Absicht gelingt. Dahin gehört auch die Manier, in einem Kunstwerk wirkliche Stoffe, statt ihres bloßen Scheines, zur Erhöhung der künstlerischen Wirkung zu verwenden, z. B. Goldschaum zur Darstellung von Vergoldungen auf Gemälden, selbst die pastose Auftragung von Farben zur Erzielung wirklicher (plastischer) Schatten statt bloß gemalter, die Kopierung von Naturtönen in der Musik und ähnliches.

Neben dem Element des „Scheins" kommt, im Zusammenhang damit, für die Erkenntnis des wahren Wesens der Kunst noch ein zweites in betracht, das ebenfalls von Plato als Motiv der Verwerfung der Künste geltend gemacht wird, indem er ihnen „Zwecklosigkeit" vorwirft. Hierüber ist das Erforderliche bereits oben (S. 8 und folgende) gesagt, und hier nur

hinsichtlich der Abgrenzung der echten Künste von den unechten zu bemerken, daß gerade diese Zwecklosigkeit, d. h. die Abstraktion von irgend einem anderen Zweck als dem rein ideellen einer ästhetischen Wirkung, es ist, welche im Gegensatz zu den oben erwähnten Produktionen bloßer Kunstfertigkeit, auch der Tiere, die Produkte des echten Kunstschaffens kennzeichnet.

Drittens endlich ist neben den Elementen des „Scheines" und der „Zwecklosigkeit", und zwar wieder im Zusammenhange mit dieser, ein drittes Element im Wesen der Kunst als notwendig hervorzuheben, nämlich daß in ihrem Produkt, dem Kunstwerk, eine vollkommene Einheit des geistigen Inhalts mit der sinnlichen Erscheinung zur Anschauung gelange; oder mit anderen Worten, daß im Kunstwerk sowohl das Geistige, d. h. die Idee, völlig in der anschaulichen Form aufgehen solle, als auch, daß die sinnliche Gestalt nichts enthalten dürfe, was nicht ideell beseelt und durchgeistigt wäre. Diese Forderung ergiebt sich aus dem Wesen der reinen Anschauung (s. Bd. I, S. 14 ff.).

Bringen wir nun diese Kriterien als Maßstab der Bestimmung der Künste im engern Sinne des Wortes zur Anwendung, so fallen sofort alle diejenigen Gestaltungsweisen und Kunstfertigkeiten, denen entweder ein ideeller Inhalt überhaupt fehlt, oder bei denen es hauptsächlich auf praktische Zwecke, wozu auch die Erzeugung sinnlicher Reizung oder einer Wirkung auf die Nerven u. s. f. gehört, abgesehen ist, aus dem Rahmen der echten Kunst heraus; und es kann folglich in diesem korrekten Sinne weder von Feuerwerks- noch von Reitkunst, weder von Koch- noch von Toilettenkunst, weder von Taschenspielerei noch von Seiltänzerei, einschließlich des modernen Balletts, als echten Künsten die Rede sein. Durch die Eliminierung dieser unechten Künste erhalten wir nun eine verhältnismäßig nur geringe Anzahl echter Künste, auf welche jene Kriterien unbedingt anwendbar sind, nämlich Architektur, Plastik, Malerei; Musik, Mimik und Poesie, welche — und zwar gerade in dieser

Aufeinanderfolge — ein festes, in sich organisch gegliedertes System darstellen, welches als solches aus dem Wesen der Kunst selbst mit Notwendigkeit sich entwickelt. Obgleich in keinem Punkte die verschiedenen Systeme der Ästhetik bis auf die neueste Zeit herab so weit voneinander abweichen als gerade in der Frage über die richtige Gliederung der Künste, so ist doch zu betonen, daß gerade diese Gliederung als der wahre Prüfstein und Gradmesser für den wissenschaftlichen Wert eines Systems der Ästhetik zu betrachten ist, da in ihr sich alle theoretischen Fragen zu einer konkreten Lösung zusammendrängen. Gleichwohl ist hier, da diese Frage bereits von mir in einem besonderen Werke behandelt ist, nämlich in dem „System der Künste" (14), näher darauf einzugehen unnötig, und muß ich mich begnügen, auf den Inhalt genannten Buches, der für das Folgende als Voraussetzung zu betrachten ist, zu verweisen. Demnach können wir sogleich zu der Betrachtung der einzelnen Künste übergehen.

Zweiter Abschnitt.

Die einzelnen Künste.

Die Grenze der ästhetischen Betrachtung der Künste.

Aus der thatsächlichen Existenz der Künste kann noch kein Rückschluß, weder auf die innere Notwendigkeit eines Auseinandertretens der Kunst in besondere Künste überhaupt noch darauf gezogen werden, daß es gerade diese und nur diese Künste es seien, in welche sich der Begriff der Kunst gliedern müsse; sondern solche Gliederung ist als notwendig lediglich aus dem Wesen der Kunst selbst zu erklären. In der That ist leicht nachzuweisen, daß sich nicht nur in fast jedem besonderen Kunstgebiet

gewisse Formen ausgebildet haben, welche ihre Entstehung lediglich fremden kulturgeschichtlichen Einflüssen verdanken, ohne deshalb ästhetisch berechtigt zu sein, sondern daß es auch umgekehrt Formen giebt, die, obwohl ästhetisch berechtigt, durch solchen Einfluß oder andere zufällige Umstände in ihrer Entwickelung behindert, ja fast bis zur völligen unkünstlerischen Entwertung verstümmelt worden sind. Die Erklärung für diese Erscheinung, und zwar nach beiden Seiten hin, liegt darin, daß, da die Entwickelung der künstlerischen Anschauung der Völker niemals isoliert dasteht, sondern im inneren Zusammenhange und unter dem unmittelbaren Einfluß anderer kulturgeschichtlichen Sphären, wie Religion, Politik, soziales Leben u. s. f. sich befindet, die einzelnen Phasen dieser Entwickelung notwendig eine mehr oder minder große Beschränkung und Verschiebung erleiden werden. Beispielsweise mag, in betreff des ersten Punktes, an gewisse architektonisch-widerspruchsvolle Formen des sogenannten „Rokoko"-, „Barock"- und „Zopfstils", an die nicht minder widerspruchsvolle „allegorische und mythologische Malerei", an die „polychrome Plastik", an die „didaktische Poesie", an die „historische Oper" und viele andere Formen voll innerlicher Unwahrheit, hinsichtlich des zweiten Punktes, an die tiefe Depravation erinnert werden in welche, lediglich auf Grund des Mangels eines künstlichen Fixierungsmittels ihrer Produkte, die edle Kunst der Mimik in der Bedeutung einer „Plastik der Bewegung" versunken ist. —

Diesen Erscheinungen gegenüber hat nun die Ästhetik als philosophische Kunstwissenschaft nicht nur die Berechtigung, sondern auch die Verpflichtung, einerseits jene ästhetisch-unberechtigten Formen als solche nachzuweisen, andererseits die ästhetisch-berechtigten, aber durch äußere Umstände in ihrer Entwickelung zurückgebliebenen oder gar zurückgegangenen Formen zu ihrem Recht zu verhelfen. Keineswegs aber hat die Ästhetik die Pflicht oder ist sie überhaupt, ohne dem philosophischen Denken Gewalt anzuthun, imstande, jede in der durch besondere zeitliche Verhältnisse bedingten Entwickelung der Künste auftretende Sondererscheinung,

nur weil sie eine geschichtliche Existenz besitzt, erklären oder gar rechtfertigen zu wollen. Da solche Bedingtheit vom ästhetischen Standpunkt aus eine zufällige und als solche die ideelle Wahrheit der Erscheinung beeinträchtigende ist, so muß ausdrücklich betont werden, daß die Ästhetik sich vornehmlich nur mit denjenigen Kunstformen zu beschäftigen hat, welche sich aus dem Wesen der Kunst überhaupt und aus dem der Künste im besonderen als notwendig ergeben, dagegen die anderweitigen, nicht aus solcher inneren Notwendigkeit entspringenden Formen, wenn sie eine, wenn auch immer nur relative, doch geschichtlich große Bedeutung beanspruchen, zwar nicht unerwähnt zu lassen, aber zugleich den Grad ihrer Abweichung von der ästhetisch berechtigten Kunstsphäre darzulegen haben wird. Nur durch solche in ihrer philosophischen Natur begründete Beschränkung auf das absolute Wesen der Kunst und der Künste vermag die Ästhetik eine ihrer wichtigsten Aufgaben zu erfüllen, nämlich das Regulativ für eine naturgemäße Fortbildung der zeitgenössischen Kunstproduktion darzubieten, indem sie den Mißständen und Fehlgriffen in deren praktischer Entwickelung entgegentritt. Von diesem Gesichtspunkte aus ist daher die folgende Untersuchung über die einzelnen Kunstgattungen und Kunstarten aufzufassen.

Erstes Buch: Die Gruppe der räumlichen Künste oder der Künste der simultanen Anschauung: Architektur, Plastik, Malerei.

Kapitel I. Die Architektur.

Die Architektur bildet nicht nur begrifflich den Anfang der systematischen Gliederung der Künste, sondern sie muß auch geschichtlich die der Zeit nach früheste aller Künste gewesen sein; denn sobald der Mensch überhaupt das Bedürfnis fühlt, sich

über den Naturzustand zu erheben, ja noch innerhalb dieses letzteren — die Tiere liefern den Beweis dafür — wird er vor allem auf Sicherheit und praktische Bequemlichkeit seines Aufenthaltes bedacht sein: er benutzt, dem Beispiel des Tieres folgend, natürliche Höhlen, erweitert sie, bekleidet ihr Inneres mit Fellen zum Schutz gegen die Unbilden des Klimas und der Witterung u. s. f. oder errichtet, vermittels Baumstämmen und Zweigen, Hütten oder macht sich aus Tierfellen Zelte u. s. f. Allerdings verbindet sich mit diesen ersten rohen Bauversuchen noch ebensowenig wie bei den tierischen Bauten ein künstlerischer Zweck, da sie lediglich auf Befriedigung des praktischen Bedürfnisses abzielen; ja sie stehen hinsichtlich der Form sogar unter den oft sehr künstlichen Tierbauten, weil dem Menschen die mechanische Sicherheit des Instinkts mangelt; allein sobald er dazu gelangt, das praktische Bedürfnis genügend zu befriedigen, wird er alsbald auch — und dies ist der erste Schritt über den Naturzustand hinaus — das höhere Bedürfnis des Ausschmückens nicht nur seiner eigenen Person, sondern auch des Werks seiner Hände empfinden. Mit diesem Streben, sowohl dem Bau in seinem Äußern eine möglichst gefällige Form zu verleihen, als sein Inneres möglichst „schön" zu gestalten, ist der Anfang zur künstlerischen Gestaltung überhaupt gemacht. — Schon aus diesem rein praktischen Ursprung ergiebt sich, daß die Architektur, weil sie sich hierdurch von allen anderen Künsten unterscheidet, die erste aller Künste sein muß, denn alle anderen setzen bereits die Entwickelung eines höheren oder — wenn man es so nennen will — idealen Bedürfnisses voraus. Diese praktische Bedeutung der Architektur scheint nun den drei (S. 56 ff. aufgestellten) Forderungen, jedenfalls aber doch der Forderung der „Zwecklosigkeit" zu widersprechen, so daß sie aus diesem Grunde eigentlich nicht zu den echten Künsten zu rechnen wäre; und in der That hat sie auch Aristoteles (im Gegensatz zu Plato, der sie gerade ihrer Zweckmäßigkeit wegen, im Unterschied von der Malerei und Plastik, allein als echte Kunst gelten lassen wollte) nicht dazu gerechnet;

obwohl aus einem anderen Grunde, nämlich weil sie kein Vorbild in der Natur habe und deshalb nicht, wie die anderen Künste, mimetischer Natur sei (15). Allerdings liegt nicht in dieser ihrer praktischen Zweckhaftigkeit ihre künstlerische Bedeutung, sondern allein darin, daß sie diese Zweckhaftigkeit benutzt, um sie über sich selbst hinaus zu einer höheren, rein ideellen Bedeutung zu erheben.

Die natürliche Priorität der Architektur den sämtlichen anderen Künsten gegenüber macht es erklärlich, warum sie auch für die Realisation der letzteren gleichsam den idealen Rahmen liefert, indem sie sowohl die Umhüllung für die Statue Gottes in der Form des Tempels und das Piedestal derselben, als auch die Wandflächen für die Malerei, ja selbst den wirklichen Rahmen für das Staffeleigemälde, ferner auch den lokalen Abschluß für musikalische, mimische und dichterische Produktionen, namentlich in Form des Theaters für die dramatische Darstellung u. s. f. darbietet. —

1. Die Objekte der Baukunst.

Da die Objekte aller echten Kunst ausschließlich ideeller Natur sind (s. S. 49), so fragt es sich, welcher Art die Ideen sind, die durch die Baukunst realisiert oder — um mit Aristoteles zu reden — „nachgeahmt" werden. Es wurde oben bemerkt, daß Aristoteles der Architektur den mimetischen Charakter überhaupt absprach und sie deshalb nicht als echte Kunst gelten lassen wollte. Der Grund davon liegt offenbar in einem Mißverständnis seinerseits hinsichtlich des Begriffes der „Mimesis". Denn während er allen andern Künsten gegenüber unter der „Naturnachahmung" durchaus „Nachahmung mittels der Natur", d. h. Darstellung von Ideen in den Formen der Wirklichkeit, verstand (z. B. von der Musik erklärte, daß sie „Gemütsstimmungen vermittelst der Töne nachahme"), faßt er der Architektur gegenüber den Begriff als „Nachahmung der Natur", d. h. er verwechselt in diesem einzigen Falle Objekt und Mittel der Dar-

stellung, die er sonst streng unterscheidet. Es ist schon früher bemerkt, daß, wie von der Architektur, so auch von der Musik mit gleichem Recht behauptet werden kann, daß sie kein Vorbild in der Natur habe. Nicht dies wäre also ein Grund der Ausschließung, sondern ein solcher könnte nur in dem Umstande liegen, daß es für die Architektur keine ideellen Objekte gebe. Diese sind aber leicht nachweisbar; sie unterscheiden sich von den Objekten der Plastik und Malerei — gerade wie die der Musik von denen der Mimik und Poesie — lediglich dadurch, daß sie abstrakteren Inhalts sind. Denn, wenn man von der Musik sagen kann, sie sei der künstlerische Ausdruck von subjektiven Gemütsstimmungen, so darf man von der Architektur behaupten, sie sei der künstlerische Ausdruck objektiver Ideen, der Tempel z. B. der architektonische Ausdruck der „Gottesverehrung", das Forum der des „politischen Lebens", die Gerichtshalle der der „Rechtspflege", das Schloß der der „Herrschermacht", ja selbst das Wohnhaus der architektonische Ausdruck des „Familienlebens" u. s. w. Die Objekte der Baukunst sind mithin durch allgemeine Ideen gegeben, welche die Existenz und die Entwickelung des Kulturmenschen bedingen: Religion, Politik, soziales Leben, Wissenschaft, Erziehung, öffentliche Spiele, Nationalfeste u. s. w.

Was nun diese Ideen hinsichtlich ihrer Priorität, nämlich in Bezug auf ihre architektonische Verwertung betrifft, so läßt sich von vornherein annehmen und wird auch durch die Kulturgeschichte bestätigt, daß, da der Anfang aller kulturellen Entwicklung einen wesentlich religiösen Charakter besitzt, es zunächst die Opferstätte, wahrscheinlich in Verbindung mit dem Grabmal als pietätsvoller Erinnerung an die Toten sein mußte, woran sich der menschliche Kunsttrieb entwickelte. Als dann bei weiterem Fortschreiten der rohe Stein, der anfangs als Symbol der Gottheit verehrt wurde, sich zum plastischen Abbilde des Gottes entwickelte, entstand aus der noch schmucklosen Opferstätte der Tempel als Wohnung des Gottes, später noch die

Kirche als Versammlungsort der andächtigen Gemeinde. Neben diesen den religiösen Kultus als erstes Kulturelement (16) bezeichnenden Ideen gehen nun, obschon sicherlich erst infolge höherer Kulturentwicklung, die oben erwähnten profanen Ideen her: die Gemeinde bedurfte nicht bloß für ihre Gottesverehrung, sondern auch für ihre weltlichen Angelegenheiten Versammlungsplätze: so entstanden die Agora (Forum, Rathaus), die Akademie, das Museum, der Circus, das Theater, das öffentliche Bad u. s. w., woran sich dann Verteidigungsbauten, Wasserleitungen, Brücken u. s. w. anschlossen; Formen, die sämtlich einerseits durch ganz bestimmte kulturelle Ideen gefordert waren, andrerseits, durch die Natur der letzteren bedingt, hinsichtlich ihres Stils auf eigenartige Weise sich entwickeln mußten. Weiterhin macht sich dann, und zwar auf Grund des kulturgeschichtlichen Fortschritts, welcher die Ideen selber modifiziert, innerhalb jeder dieser Sonderformen wieder ein analoger Fortgang im Stilcharakter bemerkbar, im Tempelbau z. B. der Fortgang von den kolossalen Felsentempeln des Orients zu der einfacheren, aber edleren Gestalt des niedrigeren, dachlosen antiken Tempels, sowie später von der christlichen Basilika zu dem hochstrebenden, in die vielgegliederte Turmspitze auslaufenden gotischen Dom u. s. f.

Dieser Zusammenhang der architektonischen Formen mit den verschiedenen Kulturphasen und Kulturgebieten verleiht der Baukunst, weil in ihr nicht, wie in den anderen räumlichen Künsten, die Ideen selbst, sondern nur die Beziehungen auf sie zum künstlerischen Ausdruck gelangen, einen wesentlich symbolischen Charakter. In gewisser Beziehung ist zwar alle Kunst „symbolisch" im weiteren Sinne des Wortes, insofern die künstlerische Gestaltung immer etwas Repräsentatives haben muß, welches sie von der mechanischen Naturkopierung unterscheidet. Aber in der Architektur gelangt das repräsentative Element doch — im Vergleich mit der Plastik und Malerei, ganz analog der Musik im Vergleich mit der Mimik und Poesie — in so abstrakter Weise zum

Ausdruck, daß die Bezeichnung „symbolisch" hier einen viel engeren Sinn erhält als in den anderen genannten Künsten.

Im Zusammenhang mit dieser abstrakt-repräsentativen Natur der Baukunst steht der Umstand, daß ihre Werke, sofern sie mit jenen allgemeinen Ideen in Verbindung stehen, hinsichtlich ihres allgemeinen Stilgepräges jenen Eindruck der Erhabenheit und Großheit hervorbringen, den man als „monumental" bezeichnet; ein Ausdruck, der auf das Grabdenkmal als eine der einfachsten und ursprünglichsten architektonischen Kunstformen hinzuweisen scheint, und der von der Architektur dann auch auf den analogen Stilcharakter in anderen Künsten übertragen wird.

2. Die Mittel der Baukunst.

Die Mittel, welche die Baukunst anwendet, um die ihre Objekte bildenden Ideen zu versinnbildlichen, können, wie die Mittel der Künste der ersten Hauptgruppe überhaupt, nur den Elementen der räumlichen Naturschönheit entnommen werden, die im ersten Bande (S. 75 ff.) ausführlich erläutert sind. In erster Linie wird hier, der abstrakten Natur der Architektur gemäß, die Form in deren verschiedenen elementaren Momenten, in zweiter das Licht in dem Moment der Beleuchtung, endlich die Farbe in betracht kommen. Die Art und Weise, in welcher die Architektur diese der Naturschönheit angehörenden Elemente zum Zweck der künstlerischen Wirkung verwendet, liefert einen recht deutlichen Beweis für ihre wesentlich abstrakte Bedeutung. Denn es handelt sich in ihr zunächst nicht sowohl um die Stoffe, welche sie verwendet, wie Eisen, Stein, Holz u. s. f., als vielmehr einerseits um die räumliche Ausdehnung, welche dieselben behufs Versinnbildlichung der architektonischen Ideen einnehmen, andererseits um rein ideelle Momente, wie Schwere, Konsistenz, besonders aber um die Form. Sofern nun einerseits die Stoffe eine unverhältnismäßige Ausdehnung gegen die dadurch zum Ausdruck gebrachten Ideen einnehmen, andererseits die Formen in nur symbolischer Beziehung zu den letzteren stehen, so wird diese Kunst

sich notwendig als die abstrakteste darstellen. Diese Abstraktivität drückt sich nun vorzugsweise in ihren Darstellungsmitteln aus, die mehr oder weniger auf mathematisch bestimmbare Verhältnisse sich zurückführen lassen. Denn die Gesetze ihrer Schönheit beschränken sich, gerade wie bei gewissen Bildungen der unorganischen Natur, z. B. bei der Bildung von Krystallen, Schneeflocken u. s. f., auf die Symmetrie, die Proportionalität u. s. f., überhaupt auf die durch Zahlen ausdrückbare Regelmäßigkeit — und in dieser Hinsicht offenbart sich, wie wir sehen werden, ein neuer Parallelismus mit der Musik — (17); und wo sie, nach ihrer ornamentalen Seite hin, diese Grenze überschreitet, um sich zu einer größeren Freiheit der formalen Gestaltung zu erheben, da ist sie genötigt, bei der Plastik und Malerei eine Anleihe zu machen. Es prägt sich dadurch in dem Werke der Baukunst einesteils eine imponierende Massenhaftigkeit aus, die als räumliche Großheit den Eindruck der Erhabenheit macht, andernteils, im Zusammenhang damit, der Charakter der Ruhe und Sichselbstgleichheit, welche in dieser Entschiedenheit keiner anderen Kunst beiwohnt. Zwar entbehrt die Architektur nicht gänzlich eines Elements der Bewegung, weil dann von einem ideellen Inhalt in ihr überhaupt nicht die Rede sein könnte und ihre Ruhe nichts wäre als die gleichgültige Stille regelloser Massenhaftigkeit — dies schlösse aber die künstlerische Wirkung überhaupt aus —; vielmehr äußert sich dies Element auf deutliche Weise in dem sich aus dem Centrum der architektonischen Gestaltung entwickelnden und bis in die fernsten Gliederungen symmetrisch ausklingenden Rhythmus sowohl der konstruktiven wie ornamentalen Formen. Aber da dieser Rhythmus nicht, wie der der Musik, sich successiv entwickelt, sondern simultan in die Erscheinung tritt, so bleibt ihm doch das Gepräge einer gewissen Starrheit anhaften, welches Fr. Schlegel zu der bekannten Bezeichnung der Architektur als „gefrorner Musik" veranlaßt hat. Der Parallelismus mit der Musik offenbart sich aber doch auch hier wieder darin, daß mit derselben

Berechtigung umgekehrt diese als „aufgetaute" (d. h. in Fluß gebrachte) Architektonik" bezeichnet werden könnte. Dieses Gepräge der kryſtalliniſchen Starrheit iſt der Architektur ſo charakteriſtiſch, daß, wo in der Entwickelung ihrer Schweſterkünſte eine Epoche auftritt, deren Werke einen analogen Charakter zeigen, wie z. B. die „archaiſtiſche Epoche" der helleniſchen Plaſtik und die „byzantiniſche" der chriſtlichen Malerei, das ſpezifiſche Gepräge derſelben geradezu als „architektoniſch" bezeichnet werden kann. Auf ähnliche Weiſe, wie dieſer Ausdruck als Charaktermerkmal auf die verwandten Gebiete der Plaſtik und Malerei, werden nun — um dies beiläufig zu bemerken — (aus Gründen, die ſpäter dargelegt werden) auch die Ausdrücke „plaſtiſch" auf die Architektur und Malerei, und „maleriſch" auf die Architektur und Plaſtik angewandt, um analoge Stilrichtungen zu bezeichnen. In dieſem Sinne zeigen die Werke der altorientaliſchen Kunſt, in welcher überhaupt ein „architektoniſcher" Charakter herrſchte, ſämtlich, alſo auch die der Plaſtik und Malerei, dies Gepräge architektoniſcher Unbewegtheit und ſymmetriſcher Anordnung, während andererſeits in der helleniſchen Kunſt, welche vorherrſchend „plaſtiſcher" Natur war, ſich auch die Architektur bewegter und lebendiger, kurz plaſtiſcher geſtaltete, und dritterſeits in der nachantiken Kunſt, in welcher die „Malerei" die herrſchende Kunſt war, die Architektur ſowohl wie die Plaſtik einen maleriſchen Charakter zeigte. Von dieſem Geſichtspunkt aus kann beiſpielsweiſe der gotiſche Dom geradezu als „maleriſche" (18), der griechiſche Tempel als „plaſtiſche Architektur" bezeichnet werden.

Der Grund dieſes Fortgangs von Starrheit zu Bewegtheit liegt in dem alle Kunſtentwickelung beherrſchenden Geſetz der wachſenden Bewegung, welches ſo ausnahmslos beſtimmend wirkt, daß es ſelbſt in der Entwickelung engbegrenzter Einzelformen eines und desſelben Gebietes ſich geltend macht, z. B. in dem Fortgang von der bis zur Nüchternheit einfachen und ſtarren Form der altdoriſchen Säule zu der ſchon viel bewegteren Form der joniſchen und von dieſer zu der durch das überreiche Kapitäl

schon malerisch wirkenden Form der korinthischen Säule. — Fassen wir nunmehr die drei oben erwähnten, für die architektonischen Mittel in Frage kommenden Elemente der „Form", der „Beleuchtung" und der „Farbe" besonders ins Auge.

a) Die „Form" kommt, als abstrakteste Element, für die architektonische Gestaltung in erster Linie in betracht. Im allgemeinen ist darüber zu bemerken, daß alle diejenigen Momente, welche (s. Bd. I, S. 95) unter der allgemeinen Rubrik der „Symbolik der Formen" zusammenzufassen sind, auch für die Architektur unbedingte Geltung haben, also zunächst der allgemeine Gegensatz der Geradlinigkeit und Bogenlinigkeit, sodann innerhalb der letzteren die verschiedenen Modifikationen derselben: der Rund-, Spitz- und Flachbogen, die Spirale, die Wellenlinie, der Kreis, die Ellipse, die Parabel u. s. f.; sämtlich Formen, die sich auf streng mathematische Konstruktionen zurückführen lassen. Was dagegen die „Harmonik der Formen" betrifft, so finden zwar die einfacheren, auf Regelmäßigkeit und Symmetrie beruhenden Formen unbedingte Anwendung auf die architektonische Gestaltung, die höheren und komplizierteren dagegen, wie die der Proportionalität und der Eurhythmie, nur unter der ausdrücklichen Beschränkung, daß sie ebenfalls auf mathematischer Bestimmbarkeit beruhen, von welcher die gleichnamigen Verhältnisse des organischen Lebens und folglich auch derjenigen Künste, welche, wie die Plastik und Malerei, die Formen dieses organischen Lebens zu ihren Darstellungsmitteln zählen, mehr oder weniger unabhängig sind. Ohne diese Beschränkung ist es nicht gerechtfertigt, schlechthin — wie es oft geschieht — von „Proportionalität" oder gar von „Eurhythmie" mit Beziehung auf die Architektur zu sprechen. Übrigens ist diese Beschränkung durch den Charakter des Architektonismus so unbedingt gefordert, daß überall, wo, im Unterschied vom konstruktiven Gestaltungsprinzip, die Ornamentation über das Gebiet des Mechanismus hinaus in das Gebiet des organischen Naturlebens hinübergreift, sofort das Bedürfnis einer schematischen

Stilisierung sich kundgiebt: weder die Pflanzenformen noch die tierischen und menschlichen Formen (z. B. in den Karyatiden) sind in ihrer vollen organischen Wahrheit architektonisch verwendbar, sondern müssen sich dem Gesetz des architektonischen Formprinzips unterwerfen, d. h. die „Proportionalität" und „Eurhythmie" dieser organischen Formen muß selber bis zu einem gewissen Grade auf das Niveau der mathematischen Regelmäßigkeit und Symmetrie herabgestimmt werden.

Durch den Zusammenhang, welcher zwischen den Darstellungsmitteln einerseits mit den architektonischen Ideen, andererseits mit dem die Form wesentlich mitbestimmenden Material obwaltet, wird nun die konkrete Gestaltung des Bauwerkes bedingt, und zwar nach der ersteren Seite hin in konstruktiver, nach der zweiten außerdem auch in dekorativer Beziehung. Hieraus entwickeln sich nun die verschiedenen Zweige der Baukunst, zunächst der Gegensatz des Hoch- und Langbaues, sodann innerhalb dieses Gegensatzes der gerade- und bogenlinige Bau (Rechteck- und Rundbau) u. s. f.; ferner im einzelnen Bauwerk selbst der Gegensatz zwischen Außen- und Innenbau, endlich, im Zusammenhange hiermit, die differente Behandlung der einzelnen Glieder, d. h. der umschließenden Wände, der Bedachung, der Thüren, Fenster, Treppen u. s. f., sowie die innere Disposition und Gestaltung der einzelnen umschlossenen Räume, welche, wie die Gesamtform des Bauwerks selbst von der dieselbe bedingenden allgemeinen Idee, so von der besonderen Gliederung dieser Idee, d. h. von der speziellen Natur ihrer Bestimmung abhängen. —

Hinsichtlich des Charakters der äußeren Erscheinung des Bauwerkes, der sich vornehmlich in der Hauptfassade ausdrückt, ist zu fordern, daß sich in ihr, wie beim Menschen in den Zügen des Antlitzes der innere Charakter, so der sich im Innern des Baues realisierende ideelle Zweck des Werkes auf unverkennbare Weise aussprechen muß; ein Gesetz, daß sich dahin formulieren läßt, es müsse die ornamentale, überhaupt künstlerische Behandlung des Bauwerkes durch seine konstruktive Disposition bedingt

und ihr stilistisch konform sein. Wo daher bei einem Bauwerk substanzielle Formen, wie Kuppeln, Türme, Erker, Pfeiler, Säulen u. s. f. auftreten, die nicht durch die Konstruktion gefordert sind, so entsteht eine Schein- und Lügenarchitektur, welche aus ästhetischen Gründen unbedingt als verwerflich zu betrachten ist.

b) Mit dem Element der Form — und zwar speziell mit der dekorativen Seite derselben — steht nun das zweite der erwähnten Elemente, das der Beleuchtung, als architektonisches Mittel im engsten Zusammenhang. Denn ohne die Beziehung auf die Unterschiede von Licht und Schatten würde die wesentlich auf plastische Belebung der Flächen hinzielende Ornamentation, überhaupt das, was man unter Profilierung im weitesten Sinne versteht, völlig wirkungslos bleiben. Namentlich wo, wie beim reinen Steinbau und hier wieder bei dem edelsten Material, dem weißen, farblosen Marmor, die Schatten ohnehin nicht tief wirken, ist die Ornamentation von vornherein auf möglichst starke Profilierung angewiesen; ja es rechtfertigt sich sogar bis auf einen gewissen Grad, wenn — selbst in der Blütezeit der antiken Kunst — die ihrer Natur nach flacheren Profilierungen, wie die Vertiefungen der Triglyphen, der Metopen, der Kannelierungen der Säulen, der Schneckenwindungen der Kapitäle u. s. f. durch einen warmen Farbenanstrich scheinbar verstärkt wurden, um den Kontrast zwischen den Licht- und Schattenflächen zu heben. Aber über diese, immerhin mit Diskretion zu behandelnde Anwendung von Färbung auf architektonische Formen dieser Gattung, die nach der Behauptung einiger Forscher im Altertum bis zur verschiedenfarbigen Bemalung auch der vorstehenden Formen, ja des ganzen Bauwerks ausgedehnt gewesen sei, läßt sich die architektonische Polychromie ebensowenig wie die plastische rechtfertigen, weil zur monumentalen Wirkung des Äußern des Bauwerks durchaus erforderlich ist, daß die Natur des Materials erkennbar sei, wenigstens unbedingt da, wo es unmittelbare Beleuchtungsflächen darbietet.

c) Mit diesem Mißbrauch der Färbung architektonischer, bezw. architektonisch-plastischer Glieder des Baues ist jedoch diejenige farbige Ausschmückung desselben nicht zu verwechseln, welche in der Belebung von Wandflächen, selbst an den Außenseiten, durch wirkliche Gemälde, sowie in der koloristischen oder doch polychromen Dekorierung der Innenräume besteht. Gleichwohl darf auch in dieser Hinsicht die Malerei keine unbedingte Selbständigkeit beanspruchen, sondern muß sich sowohl bezüglich der Wahl der Motive wie der künstlerischen Wirkung als Dienerin der Architektur unterordnen; in erster Beziehung dadurch, daß sie sich durchaus an die Bestimmung des Bauwerks anlehnt, in zweiter, daß sie sich koloristisch so weit herabstimmt, um sich dem Totaleindruck der Architektur harmonisch anzuschließen. Werden diese beiden Bedingungen nicht erfüllt, oder wird die Architektur gar in konstruktiver Beziehung zur Dienerin der Malerei herabgesetzt — wie beispielsweise bei den Kaulbachschen Wandgemälden im Treppenhause des Berliner Neuen Museums —, so entsteht durch diese Verkehrung von Mittel und Zweck ein Widerspruch, welcher die echt künstlerische Wirkung des Totaleindruckes notwendig aufhebt. Eine besondere Art polychromer Dekorierung der Architektur ist das nur beim sog. „Verputzbau" anwendbare Sgraffito, dessen bei der Betrachtung des Materials der Architektur (S. 75) zu erwähnen ist.

3. Das Material der Baukunst.

Die Wahl des architektonischen Materials ist teils durch den großen Umfang der öffentlichen Zwecken dienenden Bauten überhaupt, teils durch die Forderung der Festigkeit und Dauerhaftigkeit bedingt. Am vollkommensten werden diese Forderungen durch den gewachsenen Stein erfüllt, dessen Dauerhaftigkeit schon bei den primitiven Höhlenbauten erprobt werden konnte. Er bietet außerdem durch seine Größe und Festigkeit den dankbarsten Stoff für die Erzeugung des Eindrucks monumentaler Großheit, während der gebrannte Ziegel, schon deshalb, weil er keine

so mächtigen Ausladungen in der architektonischen Silhouettierung zuläßt, sich hauptsächlich als Material für solche Bauten eignet, die entweder einer (ästhetisch verstanden) engeren Ideensphäre angehören, oder hinsichtlich des Stils den Mangel an kraftvoller Silhouettierung durch eine mehr malerisch wirkende Detailgliederung der ornamentalen Gestaltung zu ersetzen vermögen. Ein antiker Tempel oder, was hier dasselbe bedeutet, ein modernes Bauwerk im antiken Stil wird deshalb nur gezwungen als Ziegelbau auszuführen und genötigt sein, den Eindruck des gewachsenen Steines auf künstliche Weise (durch Verputz, wie bei vielen Schinckel'schen Bauten, z. B. dem Berliner Museum und dem Schauspielhause) zu erzeugen, während umgekehrt der gotische Stil seines mehr malerischen Charakters halber naturgemäßer auf den Ziegelbau angewiesen erscheint; es müßten denn die Formen, des Totalumfanges des Baues wegen, in einem so kolossalen Maßstab gehalten sein, daß die durch den Ziegel zu erreichende Gliederung in der Ornamentation seiner Kleinheit wegen nicht genügte, um sie in einem richtigen Verhältnis zur Gesamtgestaltung zu behandeln. Eisen, das erst in der modernen Architektur, namentlich bei Eisenbahnhallen, Glaspaläſten u. s. f., sowie bei Brückenbauten, in Anwendung gekommen ist, besitzt zwar eine noch größere Festigkeit, Dauerhaftigkeit und Schwere als der gewachsene Stein — letztere Eigenschaft indes nur in stofflichem, nicht im ästhetischen Sinne, weil es durch seine überschlanke Gliederung vielmehr den Schein einer zu großen Leichtigkeit und zu geringen Massenhaftigkeit hervorruft, welcher den Eindruck monumentaler Großheit beeinträchtigt —, ist immerhin nur als ein, praktisch allerdings sehr wertvolles, Surrogat des Steines zu betrachten. Außerdem ist es als architektonisches Material insofern von ästhetischem Interesse, als es indirekt einen Beweis für den innigen Zusammenhang liefert, in welchem das Material überhaupt mit dem Charakter des architektonischen Stiles steht. Denn während die sonstige moderne Architektur sich darauf beschränken muß, entweder ganz „im Stil"

früherer Epochen (Antik, Romanisch, Gotisch, Renaissance, Rokoko u. s. f.) zu gestalten oder durch einen Kompromiß verschiedener Stilformen einen zwar scheinbar neuen, immerhin aber nur eklektischen Stil zu erzeugen, hat sie, einem spezifisch modernen Bedürfnis Rechnung tragend — nämlich eben für die früher unbekannten „Eisenbahnhallen" und „Ausstellungsräume" — sich des Eisens bemächtigt und dadurch in den Stand gesetzt, nach dieser Seite hin einen wirklich neuen, d. h. originalen Stil zu schaffen.

Holz endlich eignet sich einerseits seiner größeren Leichtigkeit und geringeren Dauerhaftigkeit wegen als konstruktives Material hauptsächlich nur für Privatbauten, welche einen strengeren monumentalen Charakter nicht beanspruchen, andererseits besitzt es in seiner Längenausdehnung und Elastizität eine Verwandtschaft mit dem Eisen und eignet sich dadurch in Form von Balken für innere architektonische Zwecke, namentlich für Deckenkonstruktion, Bedachung u. s. f. Im übrigen bietet es als Material für Privatarchitektur, d. h. für das „Haus" im Sinne der Familienwohnung, einen großen Reichtum eigenartiger Formen dar, die jedoch, wie der sog. „Schweizerstil" zeigt, immerhin einen mehr malerischen als monumentalen Charakter zeigen. —

Außerdem wären noch die Verbindungen verschiedener Materialien, namentlich die des Steines mit dem Ziegel, sowie des letzteren mit dem Holz (Fachwerk), endlich der sog. Verputzbau zu erwähnen. Die ersteren Methoden beeinträchtigen die monumentale Wirkung des Bauwerks in demselben Maße, als sie dem geringeren Material gegenüber dem besseren ein Übergewicht gewähren; ja, im reinen Ziegelbau, dessen Profilierungen, wie Gesimse, Fenster- und Thüreinfassungen, Kranzleisten u. s. f., nicht, wie häufig geschieht, aus Stein, sondern, wie der Ziegel selbst, aus gebranntem Thon bestehen, prägt sich, weil durch die Gleichartigkeit des Materials eine einheitlichere Wirkung erzielt wird, der architektonische Charakter in organischerer Weise aus als in dem „Mischbau". Dem „Verputzbau", welcher als solcher das

Material überhaupt nicht zeigt, sondern dies meist unter dem künstlichen Schein des Steinbaues zu verbergen sucht, fehlt, namentlich wenn sich damit eine ebenso wohlfeile wie undauerhafte Gipsornamentik verbindet, der monumentale Charakter in noch höherem Grade wie dem Mischbau, weshalb er sich denn auch naturgemäß nur für private Bauten eignet. Eine gewisse relative Berechtigung in ästhetischer Hinsicht gewinnt er indes dadurch, daß er, auf solchen unkünstlerischen Schein verzichtend, seine wahre Natur offenbart, indem er statt jener lügenhaften plastischen Gipsornamentation sich auf die farbige Dekoration zur Belebung und Gliederung der großen Flächen vermittels pilaster- oder friesartiger Arabeskenstreifen beschränkt. Die hierfür passendste Technik bietet aber, wenigstens für Außenwände, nicht die eigentliche Malerei dar, sondern die dem Verputzbau naturgemäßere, weil auf demselben Prinzip (Verputz) beruhende „Sgraffitomanier." Für die zurücktretenden, also gewissermaßen schon der Innenarchitektur angehörenden Wandflächen von Vorhallen, Arkaden u. s. f. eignet sich dagegen die halbfarbentönige Technik des „Fresko" am besten.

Kapitel II. Die Plastik.

1. Allgemeine Charakter derselben.

Der Fortgang von der Architektur zur Plastik oder genauer: vom Architektonismus zum Plastizismus beruht einerseits darin, daß die Gewichtsdifferenz zwischen Idee und Material, welche in der Architektur sich noch als Überwiegen des Stofflichen über das Geistige kundgiebt, zu einem harmonischen Gleichgewicht zwischen beiden Elementen sich herabmindert, wodurch zugleich die Starrheit der architektonischen Formengestaltung in den bewegteren Fluß organischer Eurhythmie aufgelöst wird. Andererseits gründet sich dieser Fortschritt, hinsichtlich der Idee selbst,

darauf, daß, während die architektonischen Formen nur in einer äußerlichen (symbolischen) Beziehung zu den dieser Kunst zugänglichen Ideen stehen, die plastische Gestaltung die in ihr Gebiet fallenden Ideen als direkte Vorstellungsbilder zu unmittelbarer Anschauung bringt. Hierin offenbart sich aber zugleich ein Fortgang zu einer konkreteren Schönheitsform, der indes vom Gesichtspunkt der geschichtlichen Entwickelung keineswegs als eine plötzliche Losreißung oder als ein Sprung von der einen zur anderen Kunst aufzufassen ist; vielmehr mußte — und die Kunstgeschichte liefert die Beweise dafür — anfangs eine Verschmelzung stattfinden, ehe die plastische Anschauung sich von der architektonischen befreien, d. h. ehe die Plastik als Kunst selbständig werden konnte.

Die ersten Entwickelungsstufen der bereits selbständig gewordenen Plastik tragen daher, wie die Werke der archaistischen Periode bezeugen, noch ersichtlich die Spuren jener Verschmelzung mit der Architektur in dem gewissermaßen noch architektonischen Gepräge ihrer Gestaltung. Den ersten Anstoß zu einer Erhebung von der architektonischen zur plastischen Kunstanschauung mußte die Architektur selbst geben, indem in ihr das Bedürfnis höherer ornamentaler Entwickelung sich geltend machte; denn nach dieser Seite hin konnte sie nicht bei den abstrakten Formen der bloß mechanischen Naturschönheit stehen bleiben, sondern war genötigt, sich behufs künstlerischer Ausschmückung ihrer Werke auch der organischen Lebensformen (der Pflanzen-, Tier- und schließlich Menschengestalt) als Vorbilder zu bemächtigen: hiermit aber war der Fortgang zur Plastik im Prinzip gesetzt, und es handelte sich nur noch darum, die plastische Anschauung aus dieser Abhängigkeit von der Architektur zu befreien und sie zur Trägerin selbständiger, nicht mehr architektonisch bedingter Ideen zu erheben. Hierdurch emanzipierte sie sich auch in formaler Hinsicht von jener schematischen Stilisierung organischer Formen, ohne welche eine architektonische Verwendung derselben nicht möglich war. Aber selbst diese Emanzipation der Plastik konnte (wie die oben angedeuteten Spuren der ursprünglichen Verschmelzung mit der

Architektur, so namentlich das Gepräge bewegungsarmer Starrheit, die symmetrische Anordnung der Glieder, des Bart- und Kopfhaars u. s. f. der Götterfiguren nicht nur der altorientalischen, sondern auch der althellenischen Plastik in den Werken der archaistischen Epoche zeigen) nur sehr langsam vor sich gehen; und es ist deshalb von Interesse für die Bestimmung des eigenartigen Charakters der Plastik, zunächst nach den realen Ursachen dieser Emanzipation zu forschen, d. h. die genetische Entwickelung derselben als besonderer Kunst ins Auge zu fassen.

1. Wenn die für den Beginn der Entwickelung der Architektur als echter Kunst angedeuteten inneren Gründe als stichhaltig zu betrachten sind, wonach die Opferstätte, in Verbindung mit dem Grabdenkmal, und weiterhin der Tempel als erste architektonische Kunstformen anzusehen wären, so ist aus denselben Gründen zu folgern, daß die ersten plastischen Versuche, sobald einmal durch das Bedürfnis architektonischer Ornamentation die plastische Anschauung überhaupt geweckt war, sich ebenfalls auf den Inhalt desselben religiösen Vorstellungskreises richten mußten, d. h. daß das ursprüngliche Grundmotiv aller Plastik die Versinnbildlichung der Idee der Gottheit, in wie roher Gestalt dieselbe auch anfänglich (Fetisch, Tiergestalt) der Völkerphantasie vorgeschwebt haben mag, zum Zweck hatte. Es läßt sich als naturgemäß annehmen, daß die schon mit der Opferstätte sich verknüpfende Idee der Gottheit, wie jene Stätte selbst zum Tempel, so zur künstlerischen Gestaltung des Götterbildes als Bewohners des Tempels geführt habe. Ebenso dürfte das Grabdenkmal, das ursprünglich aus einer rohen Steinumhüllung des toten Helden bestand, schließlich, um die pietätsvolle Erinnerung an denselben zu bewahren, zur statuarischen Versinnbildlichung der abgeschiedenen Persönlichkeit des Helden, wenn auch wahrscheinlich später als die plastische Darstellung des Gottes, geführt haben. Hiermit war aber die Schönheit der menschlichen Gestalt, auch für die Vorstellung der Gottheit, die anfangs noch vielfach mit tierischen Formen sich

vermischte, als wahrhaftes Vorbild der plastischen Gestaltung eingesetzt; und wenn die Bibel bei der Erzählung von der Erschaffung des Menschen die Wendung braucht, Gott habe den Menschen „nach seinem Ebenbilde" geschaffen, so bedeutet dies, seiner paraboliſchen Form entkleidet, vielmehr umgekehrt, daß der Mensch die Gottheit nach seinem eigenen Bilde sich vor- und infolgedessen auch dargestellt habe.

2. So erscheint der Fortgang vom abstrakten Mechanismus der architektonischen Schönheit zum konkreten Organismus der plastischen Schönheit zugleich als ein Fortschritt in der Vorstellung der Schönheit selbst; und darum ist die plastische Schönheit, auf Grund ihrer konkreteren Bedeutung, auch eine inhaltvollere und höhere als die architektonische Schönheit. Hiermit hängt denn nun auch die erwähnte Verminderung des Gewichts auf Seiten des Materials zusammen. Zwar wendet die Plastik noch im allgemeinen dasselbe Material wie die Architektur an, nämlich Stein und Metall; allein, da sie es auf einen unverhältnismäßig kleineren Umfang zusammenzieht, so vermindert sich mit der Massenhaftigkeit auch die Differenz von dem ohnehin intensiveren Gewicht der plastischen Idee, und zwar bis zu dem Grade, daß zwischen beiden Elementen bereits eine Art Ausgleichung stattfindet, die als harmonische Einheit von Inhalt und Form in die Erscheinung tritt (19). Damit hebt sich aber auch der in der Architektur noch waltende Gegensatz zwischen einem Äußeren und Inneren, sowie zwischen Konstruktion und Ornamentation auf; denn das Äußere bringt hier unmittelbar auch das Innere, die Idee, zur Anschauung, oder mit anderen Worten: die plastische Schönheit beruht eben in der unmittelbaren Versinnlichung der Idee durch die formale Gestaltung. Der Gott wohnt nicht mehr bloß in dem ihn umhüllenden Tempel, welcher als Kunstwerk nur eine Beziehung auf ihn ausdrücken konnte, sondern die Statue ist selber die Erscheinung des Gottes.

Das Wesen der Plastik beruht mithin, im Unterschied von der Architektur, darin, daß, indem sie zur Darstellung der schönen

Menschengestalt übergeht, die Symmetrie und Starrheit des Mechanismus in Fluß gebracht wird, um die Gestalt als bewegt, d. h. deren inneres Leben — denn Leben ist Bewegung — zum formal-schönen Ausdruck zu bringen. Hierbei ist aber auf die Bezeichnung „formal" der Accent zu legen.

3. Denn wie groß auch der Schritt von der Architektur zur Plastik hinsichtlich der wachsenden Bewegung ist, so haftet doch auch ihr noch eine gewisse Ruhe der Gestaltung an, welche der Bewegtheit der realen Welt gegenüber den Eindruck einer strengen In-sich-Abgeschlossenheit macht, wie sie der Vorstellung von der erhabenen Natur der Götter und Heroen entspricht. So trägt das plastische Werk notwendig das Gepräge einer formalen Idealität, die sich auch in der dieser Kunst eigentümlichen Farblosigkeit des Materials ausdrückt. „In-sich-Abgeschlossenheit" ist aber, selbst wörtlich genommen, nichts anderes als Abstraktivität; und diese offenbart sich bei der Plastik nicht nur nach seiten des Inhalts in dem Charakter der Idealität, sondern auch nach seiten der Form eben in der Farblosigkeit. Denn die reale Welt offenbart sich als solche dem Auge zunächst und unmittelbar farbig; abstrahiert also die Plastik, indem sie sich auf Grund ihrer Idealität auf die reine Form beschränkt, von der Farbigkeit der realen Erscheinung, so ist sie eben darum abstrakter als diejenige Kunst, welche ihr Hauptmittel gerade in der Farbe erkennt, d. h. als die Malerei. — Von einem oberflächlichen Standpunkt pflegt die Skulptur deshalb für konkreter und folglich auch für geeigneter zur Darstellung konkreter Ideen als die Malerei gehalten zu werden, weil sie die volle Körperlichkeit darstellt, während letztere Kunst nur den Schein davon auf der Fläche wiedergiebt; als ob das plastische Werk, statt für das Auge, für den Tastsinn da wäre (20). Das Auge aber empfängt von der realen Welt — das Spiegelbild liefert den Beweis — ebenfalls nur den Eindruck eines farbigen Scheins, d. h. ihm erscheint eben auch Alles flächenhaft, aber zugleich — und hierin liegt die größere Realität der malerischen Darstellung

— farbig. Die Plastik mithin, indem sie von dieser Farbigkeit, ihrer idealen Natur gemäß, abstrahiert, ist eben deshalb abstrakter als die Malerei. Nach dieser Seite hin, nämlich im Unterschiede von der Malerei, ist die Plastik auf die Sphäre der aus der Welt des zeitlichen Werdens losgelösten Idealvorstellungen als das ihrem Wesen konformste Darstellungsgebiet angewiesen, während die Malerei ihre Ideen der wirklichen oder doch, wie in der religiösen Malerei, als wirklich vorgestellten Erscheinungswelt entnimmt und dadurch Gebilde schafft, die gerade in ihrer Farbigkeit das Gepräge des in die Zeit fallenden Geschehenseins an sich tragen. Die reinen Idealgestalten der hellenischen Plastik zeigen deshalb, bei aller typischen Verschiedenheit, selbst hinsichtlich des Alters (z. B. „Zeus" und „Ganymed", „Juno" und „Hebe", „Mars" und „Amor" u. s. f.) stets den Charakter ewiger Jugendlichkeit, d. h. der Zeitlosigkeit. Kinder als solche darzustellen, war deshalb dem griechischen Bildhauer der klassischen Periode schwierig; er stellte sie meist nur als verkleinerte Jünglinge und Jungfrauen dar (z. B. in der „Niobidengruppe"). „Die ewige Jugend der Götter" ist, als typische Redensart, der poetische Ausdruck dieser für die abstrakte Idealität der Plastik charakteristischen Zeitlosigkeit.

2. Objekt, Mittel und Material der plastischen Darstellung.

1. In keiner andern Kunst — außer etwa in der ihr parallelen Kunst der zweiten Hauptgruppe, der Mimik — erscheinen Objekt, Mittel und Material der Darstellung in solcher Gleichberechtigung wie in der Plastik, weshalb sie denn auch hier ungetrennt zu betrachten sind. Die Ursache davon liegt in der ihr eigentümlichen harmonischen Einheit von Inhalt und Form als gleichberechtigter Elemente, welche ihre Idealität im eminenten Sinne des Wortes begründen: dies drückt sich auch in der tiefsinnigen Bemerkung Hegels aus, daß „das Ideal der

Schönheit erst in der Plastik erreicht werde, während es in der Architektur noch nicht erreicht, in der Malerei bereits überschritten" sei. — In ihr Motivgebiet, das allgemein als die Sphäre der reinen Idealvorstellungen bezeichnet wurde, gehören daher zunächst die mannigfaltigen Vorstellungsgestalten der Gottheit, sodann, im Zusammenhang damit, allegorische Vorstellungen überhaupt, namentlich in symbolischer Verknüpfung mit der Darstellung von Heroen und Helden, z. B. sinnbildliche Gestalten der „Tapferkeit", „Gerechtigkeit", „Vaterlandsliebe" u. s. f. Mit der Darstellung der Heldengestalt erweitert sich das Motivgebiet der Plastik zwar bis zur Sphäre der realen Erscheinungswelt, mit der Beschränkung jedoch, daß sie die Formen der letzteren in durchaus idealem Sinne behandelt, weil jede Überschreitung dieser Grenze, d. h. die Neigung zu genremäßiger Realistik, ihrem abstrakt-idealen Charakter widerspricht. Hieraus erklärt es sich, daß derartige Gestalten, die für die malerische Darstellung sehr poetische Motive abgeben können, in der plastischen Darstellung einen durchaus prosaischen Eindruck machen (21), weil solche individuelle Wärme des Lebens nicht durch die reine Form, sondern nur erst durch die Farbe zum Ausdruck gelangen kann.

Es kann hier beiläufig auf den Unterschied zwischen dem plastischen Bildnis und dem malerischen Porträt hingewiesen werden, worin die beiden Künste wesentlich voneinander abweichen; in dieser Hinsicht ist nämlich zu bemerken, daß zwar auch die Porträtmalerei, weil dies überhaupt im Wesen der Kunst liegt, auf eine gewisse Idealisierung angewiesen ist, insofern sie die Aufgabe hat, die äußerliche Verähnlichung mit dem Original nicht auf sklavische Naturnachahmung, d. h. auf Nachbildung der bloß zufälligen und als solche unwesentlichen Merkmale zu beschränken, sondern den inneren Menschen, seinen Charakter, auch in der äußern Erscheinung zum Ausdruck zu bringen; aber diese Art der „Idealisierung", wenn man es so nennen will, ist nicht mit derjenigen idealisierenden Behandlung zu verwechseln, welche nicht bloß die Denkmalsplastik, sondern auch die wesentlich auf

monumentale Wirkung abzielende Porträtplastik im engeren Sinne dem Werke kennzeignen muß. Schon der Mangel an malerischen Wirkungsmitteln, des Kolorits überhaupt, namentlich aber des Inkarnats, in denen die Realität der zeitlichen Erscheinung zum lebendigen Ausdruck gelangt, nötigen die Plastik zu einer abstrakteren — nämlich von eben dieser Realität der Erscheinung abstrahierenden — Idealisierung, welche sich überdies, und zwar sowohl bei der „Statue" wie bei der „Büste", in der strengeren Stilisierung der Formen, auch hinsichtlich des Kostüms, ausspricht. Ein im Stil der Monumentalbüste gemaltes Porträt, etwa mit abgeschnittenen Schultern und nacktem Hals, auf einen Sockel gestellt, müßte einen ebenso lächerlichen wie unwahren Eindruck machen. — Hierin, nämlich in der Abstraktivität der plastischen Idealisierung, scheint nun ein Mangel und der Gedanke nahe zu liegen, diesem Mangel durch künstliche Zuthat von Färbung abzuhelfen — ein Gedanke, dessen Schiefheit bei der Betrachtung der plastischen Mittel näher beleuchtet werden wird —; in der That liegt aber gerade darin der Vorzug der Plastik gegen die Malerei als einer, vom idealen Gesichtspunkt betrachtet, reineren Kunstgattung. —

An die Darstellung des Helden, welchem das Grabdenkmal gewidmet ist, also an die Monumentalplastik im engeren Sinne, schließen sich dann noch andere, dem realen Erscheinungsgebiet entnommene Motive an, zunächst die Athletenstatue sowie, im Zusammenhang damit, die plastischen Darstellungen zur Versinnlichung rein menschlicher Schönheit. An diesem Punkte sind, als ein weiterer Beweis für den abstrakt-idealen Charakter der Plastik gegenüber der Malerei, die Versuche zu erwähnen, durch die Plastik die allgemein menschliche Schönheit in einer absoluten Form darzustellen (die sog. „Kanons" des Polyklet, des Lysipp u. a., worüber in Bd. I, S. 67 und folg. das Nötige bemerkt ist); Versuche, die zwar, weil sie an dem Widerspruch des Begriffs einer absoluten Einzelform allgemein-menschlicher Schönheit, insofern diese an den Geschlechtsgegensatz gebunden ist, schei-

tern mußten, die aber gleichwohl schon der Tendenz halber auf die abstrakte Idealität der Plastik hindeuten.

Als einmal das Gebiet der realen Lebensformen betreten war, wurden in späterer Zeit die Motivgrenzen immer weiter ausgedehnt, indem man von der Einzelgestalt, zunächst bedingt durch die dekorative Ausfüllung der Tempelgiebel mit Gruppen in Flach- und Hochrelief, zur Gruppenplastik in Rundform, teils mit mythologischen Motiven (Laokoon, Farnesischer Stier u. s. f.), teils mit mehr genrehaften Motiven, wie in den Kämpfen von Mensch und Tier und dergl. fortging; ein Fortgang von der reinen Idealistik zur Realistik, der sich zugleich als Steigerung in dem Ausdruck der Bewegtheit, und zwar sowohl in physiognomischer wie geberdlicher Beziehung, kennzeichnete, damit aber auch zum Teil bereits in die Motivsphäre der malerischen Schönheit hinübergriff. Die äußerste Grenze des der Plastik ästhetisch zugänglichen Gebietes realistischer Darstellung bildet einerseits das schon erwähnte „Bildnis", teils in der Form der Statue, teils in der der Porträtbüste, des Porträtmedaillons u. s. f., andererseits die Tierdarstellung. Diese Unterschiede, sowie der zwischen Rundplastik und Relief führen nun, obschon diese formalen Differenzen auch mit den Objekten der Darstellung in unmittelbarer Beziehung stehen, zur Betrachtung der Mittel, über welche die Plastik ihrer Natur gemäß gebietet.

2. Als das der idealen Natur der Plastik allein entsprechende und daher ausschließliche Darstellungsmittel ist die reine körperhafte Formgestaltung zu bezeichnen, die indes sehr verschiedene Modalitäten zuläßt, welche ihr sowohl nach der ideellen wie nach der materiellen Seite hin eine große Mannigfaltigkeit in der Auffassung und Ausführung der Motive gewähren. Zu diesen Modalitäten gehören hauptsächlich: das Größenverhältnis des Werkes überhaupt, sodann die schon erwähnten Unterschiede zwischen Standbild und Büste sowie zwischen Rundform und Relief; ferner der Gegensatz zwischen nackter und Gewandfigur und endlich, hinsichtlich der ideellen Komposition

im engeren Sinne, die Momente des Ausdrucks und der Haltung. Alle diese Momente, welche das plastische Werk als für sich bestehend, d. h. weder in Beziehung auf einen bestimmten Standort noch in Abhängigkeit von der Architektur, betreffen, stehen im innigsten Zusammenhang nicht nur mit dem Charakter und dem speziellen Inhalt der zu gestaltenden Idee, sondern auch untereinander und mit dem Material; und zwar in letzter Beziehung der Art, daß derselbe Vorwurf, z. B. das Standbild eines Helden, eine wesentlich andere Behandlung (Stilisierung) erfordert, je nachdem es in Lebensgröße oder überlebensgroß, bezw. kolossal, und ferner je nachdem es in Marmor oder in Bronze auszuführen ist. Hierzu treten nun mitbestimmend die äußerlichen Momente des lokalen Standortes hinzu — ob es beispielsweise für einen mit Gebäuden umgebenen öffentlichen Platz oder aber als Grabdenkmal für einen schattigen, vom Geräusch des Lebens entfernten Ort, oder endlich zur Aufstellung im Innern eines monumentalen Bauwerkes bestimmt ist. — Diese Modalitäten üben einen so wesentlichen Einfluß auf die Auffassung und Behandlung des plastischen Werkes, daß sie etwas näher ins Auge zu fassen sind.

a. Das Größenverhältnis ist notwendig durch das Maß der inneren Großheit des Objektes der Darstellung bedingt: eine Athletenfigur wird sich nicht bis zu der Größe eines Götterstandbildes ausdehnen dürfen, und wenn in der späteren Zeit der antiken Skulptur die römischen Kaiser ihre Standbilder in kolossalem Maßstabe ausführen ließen — die Kolossalstatue des Nero in Rom maß volle 110 Fuß — so beruht solche Verirrung eben in der eiteln Selbstvergötterung, zu der sich diese Despoten selber aufbauschten. Aber auch die Götterstandbilder haben ein gewisses Maß der Vergrößerung innezuhalten, um nicht durch ihre bloß räumliche Größe dem Werk der Architektur Konkurrenz zu machen und sich dadurch selber künstlerisch zu degradieren; dies ist schon deshalb nicht zulässig, weil das Bauwerk seiner dem Gebiet der unorganischen Natur angehörigen

Schönheit halber (gleich einer Felspartie) als Ganzes erst auf eine Entfernung wirkt, in welcher die organische Schönheit des plastischen Bildwerkes (wie die menschliche Gestalt selbst, namentlich das Antlitz), was Haltung und Ausdruck betrifft, nicht mehr deutlich zu erkennen wäre; und wenn selbst zur Zeit der höchsten Kunstblüte diese Grenze dennoch vielfach überschritten wurde, wie in den schon angeführten (s. Anm. 19) Beispielen der gegen 13 Meter (ohne Postament) hohen Tempelbildern des „Olympischen Zeus" und der „Athene Promachos" von Phidias, sowie in der nicht viel kleineren Kolossalstatue der „argivischen Here" von Polyklet, in den über 45 Meter hohen „Rhodischen Sonnenkolossen" u. a. m., so gehören dieselben teils, wie die letztgenannten Bildwerke und die „Nerostatue", einer bereits sinkenden Kunstepoche an, teils haben sie, wie die ersteren eine wesentlich im religiösen Kultus wurzelnde Bedeutung und erfordern deshalb auch eine andere als rein ästhetische Schätzung. Wenn jedoch in heutiger Zeit dergleichen plastische Ungetüme, wie beispielsweise die „Bavaria" in München, die „Germania" auf dem Niederwalddenkmal u. a. m. geschaffen werden, um womöglich die Größenverhältnisse der Antike noch zu überbieten, so läßt sich dies vom Standpunkt einer wissenschaftlichen Ästhetik nicht rechtfertigen, weil sich dadurch die Kunst auf den Standpunkt der altorientalischen Kunst zurückschraubt, deren Werken, z. B. den kolossalen Sphinxen, gegenüber man im Zweifel sein kann, ob es sich überhaupt noch um ein Werk der Plastik oder aber um ein solches der Architektur handelt. Sondern ein ästhetisch-gereinigter Geschmack muß die Forderung stellen, daß in solchen Fällen wirklich zur Architektur übergegangen werde und die Plastik dabei nur in ornamentaler Weise, wenn auch in figürlicher Form, zur Verwendung gelange. — Aber auch nach der entgegengesetzten Richtung, nämlich nach der der Verkleinerung, verlangt die Plastik ein nicht ohne Nachteil für die ästhetische Wirkung zu überschreitendes Maß. Der ihr beiwohnende Charakter der Monumentalität, d. h. der ideellen Großheit,

duldet keine miniaturartigen Verhältnisse; und die alten Griechen haben einen kleinen, d. h. unterlebensgroßen Maßstab — außer wo es sich um kunstindustrielle Zwecke oder um architektonische Dekoration handelt — bei rein plastischen Werken meist nur dann angewandt, wenn sie damit das jugendliche Alter der Personen andeuten wollten. Statuetten und Büsten unter Lebensgröße werden immer einen kleinlichen, nippfigurenartigen Eindruck machen.

b. Der Unterschied von Standbild und Büste hat an den Gesetzen des Größenverhältnisses im allgemeinen gleichen Anteil, nur daß die Statue, weil sie einen entfernteren Standpunkt der Betrachtung verlangt, um in ihrer Totalität zur Anschauung zu kommen, eher eine Vergrößerung verträgt. Dies betrifft jedoch hauptsächlich nur die Porträtdarstellung im engeren Sinne. Wo es sich dagegen um den monumentalen Charakter der Büstenform handelt, da ist sogar die Forderung eines kolossalen Maßstabes um so mehr gerechtfertigt, als es Fälle giebt, in denen für die monumentale Versinnbildlichung selbst berühmter Persönlichkeiten die statuarische Form aus inneren Gründen unzulässig erscheint. Im allgemeinen pflegt man der Statue eine höhere ästhetische Bedeutung beizulegen als der Büste; und dies hat ja auch bei reinen Idealfiguren seine vollkommene Berechtigung, da die Büste, gleich dem gemalten Porträt, ihrer Natur nach sich wesentlich auf die Darstellung einer realen Persönlichkeit zu beschränken pflegt, und „Idealbüsten" — um diesen Ausdruck zu brauchen — fast immer einen unfertigen, fragmentarischen Eindruck machen. Wenn dagegen in der monumentalen Bildnisplastik der Statue, lediglich ihres größeren Umfanges oder gar der schwierigeren, bezw. kostbareren Herstellung wegen, an sich ein höherer ästhetischer Wert als der Büste beigelegt wird, indem man die erstere Form — wie der beliebte Komitéausdruck lautet — als die „würdigere" bezeichnet, so ist dies ein Standpunkt des ästhetischen Laientums, auf welchem ein Kunstwerk nach dem Preise, den es gekostet, gewürdigt wird, und welcher daher von der Ästhetik überhaupt nicht zu berücksichtigen

ist. Näher bin ich darauf in meiner Broschüre „Über moderne Denkmalswut“ eingegangen, worauf ich hier verweisen muß (22).

Das Resultat der darin gegebenen ausführlichen Erörterung ist dies, daß im allgemeinen für Männer der praktischen Intelligenz, wie sie der Kürze halber bezeichnet werden können, z. B. Fürsten, Staatsmänner, Feldherren, Kanzelredner u. s. f., die Form der Statue, für Männer der theoretischen Intelligenz dagegen, wie Gelehrte, Künstler, Dichter, Musiker u. s. f. die Form der Kolossalbüste am meisten sich eignet; und zwar nicht nur deshalb, weil die ersteren mit ihrer ganzen persönlichen Erscheinung in der Volksanschauung leben, während bei den zweiten der Kopf das Wesentliche ist, sondern auch, weil die ersteren vor der zweiten den Vorteil eines der Modelaune nicht unterworfenen repräsentativen Kostüms besitzen. Denn das Kostüm ist überhaupt ein bei der Denkmalsplastik sehr in's Gewicht fallendes Moment; eine Frage, welche gewöhnlich zu der Alternative, ob ideales oder Zeitkostüm zu wählen sei, sich zuspitzt. „Zeitkostüm“ ist freilich ein sehr vager Ausdruck; es fragt sich vor allen Dingen, welcher Zeit das Kostüm angehöre, um darüber zu entscheiden, ob dasselbe monumental verwendbar sei. Das antike Kostüm war seiner Zeit auch „Zeitkostüm“, aber es war zugleich idealer Natur, weil es weder, im Widerspruch mit der natürlichen Schönheit der Körpergestalt und deren Bewegungen, zu konventionellen, nur der Modelaune entsprungenen Formen zugestutzt war, noch durch die Freiheit, welcher es in seinem Faltenwurf dem Träger gewährte, eine charakteristische Individualisierung erschwerte. Deshalb gestaltete es sich zum Vehikel plastischer Anmut, zum wahrhaften „Echo der Gestalt“; es spiegelte gleichsam die durch das ganze antike Leben hindurchgehende und so auch die gesamte antike Kunst beseelende Tendenz auf plastische Gestaltung wieder — im Unterschiede von der Tendenz auf malerische Wirkung, welche das Leben und die Kunst des Mittelalters und der Renaissance, ja der Zopfzeit charakterisiert —; und dieses wesentlich plastische Gepräge der antiken Gewandung

ist es, welches ihr einen natürlichen Charakter monumentaler Idealität verleiht und sie dadurch zur absoluten Form in allen Fällen stempelt, wo die Skulptur mit rein idealen Gestalten zu thun hat.

Eine sehr andere, nämlich gänzlich unberechtigte Bedeutung gewinnt aber die Antikisierung des Kostüms, wenn sie, wie häufig geschieht, zur bloßen Maskierung des modernen Zeitkostüms gemißbraucht wird. Die modernen Künstler, in die Mitte gestellt zwischen zwei einander widersprechenden Forderungen, nämlich der monumentalen Idealisierung und der zeitkostümlichen Realistik, versuchen diesen Widerspruch gewöhnlich durch einen Kompromiß zu lösen, indem sie zwar der letzteren Forderung möglichst Rechnung tragen, zugleich aber diejenigen Partien des Zeitkostüms, welche der andern Forderung gegenüber allzu trivial erscheinen würden, durch einen in antiken Faltenwurf hineingezwängten Mantel zu verdecken sich bemühten; ein Verfahren, das, abgesehen von dem unvermeidlichen Eindruck der Absichtlichkeit und Unnatur, niemals zu einer einheitlichen, echt plastischen Wirkung führen, geschweige denn dem Werke das Gepräge echter Monumentalität verleihen kann. Auch nach dieser Seite hin erweist sich nun die Wahl der Kolossalbüstenform für Männer der theoretischen Intelligenz als die zweckmäßigste, weil sie alle solche ästhetischen Halbheiten und künstlerischen Schwierigkeiten beseitigt, da hierbei von einem Kostüm, geschweige denn von einem Zeitkostüm überhaupt nicht die Rede ist. Es ist offenbar ein großer Vorteil für den Künstler, wenn er, unbeirrt durch eine verfälschende und ihn nur unsicher machende Rücksichtnahme auf die zu idealisierende Behandlung des Kostüms und, im Zusammenhang damit, auf die plastisch wirksame Haltung und Bewegung des Körpers, seine ungeteilte Aufmerksamkeit auf die energie- und geistvolle Ausarbeitung des Kopfes, der doch schließlich immer die Hauptsache, ja das einzig Monumentale eines solchen Denkmals bleibt, verwenden kann. Ohnehin wird durch die niedrigere und darum naturgemäßere Stellung des Kopfes —

da hier das Postament die Stelle des Körpers einnimmt — dem Beschauer die Möglichkeit gewährt, ohne Besorgnis vor Halswirbelverrenkung und unbeengt von dem sonstigen unwesentlichen und nur störenden Exterieur, sich der Betrachtung eines solchen Denkerkopfes hinzugeben. — Endlich gewährt diese Denkmalsform eine glückliche Verbindung der Plastik mit der Architektur. Wenn man erwägt, daß jedes Denkmal — sei es nun Statue oder Büste — doch immer nur eine Hauptansicht darbietet, in der es den wirksamsten Eindruck hervorbringt, so ergiebt sich das Bedürfnis eines architektonischen Abschlusses nach den andern drei Seiten, entweder in der Form einer halbrunden Säulenhalle oder einer festen Wandnische unter passender Bedachung, die außerdem einen für das nördliche Klima sehr ersprießlichen Schutz gegen Witterungseinflüsse gewährt, ganz von selbst. Zugleich bietet solche Umgebung Gelegenheit für Anbringung von Inschriften oder Reliefs, deren Inhalt sich auf die Wirksamkeit des durch das Denkmal geehrten Mannes zu beziehen haben, und die ohnehin eine viel konkretere Bedeutung in dieser Hinsicht haben, als jene bis zum Überdruß sich stets wiederholenden, ebenso unverständlichen wie bedeutungslosen konventionellen Allegorieen, welche in Form weiblicher Idealgestalten nur der ornamentalen Ausfüllung halber die Postamente zu umgeben pflegen.

Was die sonstigen Unterschiede der Statue und der Büste betrifft, so bedarf die erstere, falls sie nicht mit der Architektur, z. B. als Nischenfigur, im Zusammenhange, sondern selbständig auf einem freien Platze steht, des Piedestals, welches weniger ein das Bildwerk mit dem Boden verbindendes, als es vielmehr davon trennendes Element ist, insofern es die dargestellte Persönlichkeit über das irdische Niveau hinaus in eine seiner inneren Größe entsprechende ideale Höhe rückt. Das Piedestal hat, abgesehen von seiner figürlichen Ornamentik, einen architektonischen Charakter. Wie das eigentliche Bauwerk selbst von entweder gradlinigem oder rundem Durchschnitt, breitet es sich nach unten,

gleich dem Sockel der Säule, aus, um einen formalen Abschluß gegen den Boden und zugleich einen Übergang zu diesem zu bilden, während es nach oben, in seiner Funktion als Fußgestell, ähnlich dem Kapitäl der Säule als Trägerin der Bedachung, ebenfalls, jedoch in geringerem Maße als unten, ausladend abschließt. Dem Piedestal der Statue entspricht bei der Büste das Postament, welches noch mehr als jenes der einfachen Säulen- oder Pfeilerform sich nähert und daher, entsprechend dem abstrakteren Charakter der monumentalen Büstenform, die Trennung vom Boden noch stärker markiert, namentlich wenn sich damit eine die ästhetische Wirkung erhöhende, ausdrücklich für die Büste entworfene architektonische Umschließung verbindet. Sowohl diese, wie die Flächen und Ecken des Statuenpiedestals, bieten dann Gelegenheit und Raum zu plastisch-ornamentalen Figuren, sei es in Rundform oder in Relief, deren Komposition sich auf die Hauptfigur durch allegorische Andeutung der vornehmsten Eigenschaften und Thaten der durch Werk gefeierten Persönlichkeit zu beziehen hat.

c) Ein wesentliches Element der künstlerischen Wirkung des plastischen Werkes ist die Gewandung überhaupt. Zunächst handelt es sich dabei um die Frage, unter welchen Bedingungen eine plastische Figur überhaupt eine Gewandung fordert, und unter welchen andern völlige Nacktheit zulässig, bezw. geboten scheint. Von vornherein ergiebt sich aus der verschiedenen Natur der beiden Schwesterkünste Plastik und Malerei, daß die erstere schon deshalb, weil sie wesentlich auf die Darstellung der organischen Formenschönheit des menschlichen Körpers in seiner Gesamtgestaltung angewiesen ist, ein unbedingteres Anrecht auf die Darstellung des Nackten besitzt als die Malerei. Aber ein tieferer Grund liegt außerdem darin, daß die reine Form, indem sie von dem durch das Kolorit erzeugten Schein der Naturwirklichkeit abstrahiert, an sich eine abstraktere Idealität besitzt als die Farbe; ein Punkt, der übrigens nicht nur ästhetisch, sondern auch ethisch von schwerwiegender Bedeutung ist. Für eine noch unbefangene

und reine Anschauung wird beispielsweise eine nackte weibliche oder männliche Statue, etwa eine „Venus“ oder ein „Apollo“, keinerlei sinnlichen Reiz ausüben, während dieselben Gestalten als Gemälde notwendig auf solche Weise wirken. Es ist durchaus nicht als affektierte Prüderie zu bezeichnen — ein Vorwurf, den man nicht selten aus dem Munde gewisser Maler hört, die im „schönen nackten Weiberfleisch“ arbeiten, weil sie mehr oder weniger bewußt auf die Wirkung solchen sinnlichen Reizes spekulieren —, wenn, im Gegensatze zur Plastik, der Malerei, wenigstens in der Form des koloristisch auf Naturwahrheit abzielenden Staffeleigemäldes, eine ästhetische Berechtigung auf die Darstellung völliger Nacktheit unbedingt abzusprechen ist, obgleich von offizieller Seite her, trotz der „Sixtinischen Madonna“, die ebenso schiefe wie kühne Behauptung aufgestellt worden ist, die Malerei habe „von jeher die Darstellung des Nackten als ihre Hauptaufgabe betrachtet“; schief deshalb, weil dabei ebenfalls Objekt und Mittel verwechselt wird: die „Hauptaufgabe“ d. h. das Objekt der Malerei besteht nicht in der Darstellung von nacktem Fleisch, sondern in der Gestaltung von Ideen durch das Mittel der Farbe und Form; ein Gesichtspunkt, der, wie es scheint, dem akademischen Kunstverständnis fern liegt.

Die Frage nach der ästhetischen Berechtigung der Darstellung des Nackten führt zu einem andern, für die Erkenntnis des Wesens der Plastik wichtigen Punkt, nämlich zu der Frage der polychromen Plastik, die hier mit einigen Worten zu berühren ist. Auf demselben Gegensatz von Idealität der Form und Realität der Farbe, der oben als Grund gegen die unbedingte Berechtigung der Malerei zur Darstellung des Nackten geltend gemacht wurde, gründet sich auch der Einwand gegen die ästhetische Berechtigung der Bemalung von plastischen Figuren, vor allem einer solchen in Naturfarben. Man hat von einem, freilich gänzlich außerhalb der ästhetischen Betrachtung fallenden Standpunkt, zur Begründung einer solchen Berechtigung darauf hingewiesen, daß das farblose plastische Werk einen kalten und allzu

unsinnlichen Eindruck mache; ein Mangel, dem man durch künstliche Zuthat von äußerlicher Färbung abzuhelfen nicht nur berechtigt, sondern gewissermaßen verpflichtet sei. Gewöhnlich beruft man sich dabei auf die Alten, die „bekanntlich" selbst in der Blütezeit der Plastik ihre Statuen bemalt hätten, und gründet auf diese Autorität sogar die Forderung an die modernen Bildhauer, fortan ihre Werke in Naturfarben zu bemalen (!). um ihnen dadurch „das Gepräge einer größeren Lebendigkeit und Naturwahrheit" zu verleihen (23). Hierauf ist vor allem zu bemerken, daß die Frage der „polychromen Plastik" eine rein und ausschließlich ästhetische ist, für deren Beantwortung keinerlei Berufung auf eine noch so hoch entwickelte geschichtliche Kunstform zulässig ist. Sodann ist darauf hinzuweisen — was gewöhnlich dabei unterlassen wird —, daß der Ausdruck „Färbung" eine sehr umfassende Bedeutung besitzt, deren Grenzen zwischen bloßer Abtönung der natürlichen Farbe des Materials (z. B. wenn dem weißen Marmor durch Imprägnierung ein leicht gelblicher oder rosiger Ton verliehen wird, welcher die Transparenz und die Textur der Oberfläche des Steins unverändert läßt) und pastoser Bemalung in Naturfarben sich ausdehnen.

Im Prinzip ist nun, auf Grund des idealen und zwar abstrakt-idealen Charakters der Plastik, zunächst die Behauptung als unbedingt gültig aufzustellen, daß, je mehr sich die Färbung dem letzteren Extreme nähert, um so schreiender der Widerspruch gegen diesen Charakter werden muß, und daß, wo die Bemalung bis zur völligen Bemalung in Naturfarben sich verirrt, die künstlerische Wirkung überhaupt vernichtet wird, um an deren Stelle, wie die Schaustücke der Wachsfigurenkabinette beweisen, einen unheimlich-gespenstigen, mithin ästhetisch-widerwärtigen Eindruck zu erzeugen. Es ist dabei nicht nur gleichgültig, ob, abgesehen von der Bemalung, die plastische Ausführung eine mehr oder minder vollendete ist, sondern sogar zu behaupten, daß, je vollendeter die künstlerische Formgestaltung und je naturwahrer die Färbung ist, jener Eindruck um so mehr an Kunstunschön-

heit und, was dasselbe ist, an Kunstunwahrheit gewinnen wird, da die Illusion natürlicher Lebendigkeit, bei thatsächlichem Mangel organischen Lebens, die tote Mechanik der Wirkung empfinden läßt und, gleich einer bemalten Leiche, den Eindruck des Gespenstigen notwendig steigert. Es muß demnach, selbst wenn die alten Griechen ihre Statuen in Naturfarben bemalt hätten, dies als eine Verirrung bezeichnet werden, die sich höchstens durch kulturgeschichtliche Motive anderer als ästhetischer Natur erklären, aber ästhetisch nicht rechtfertigen ließe.

Allein es wird nun selbst von den Fanatikern der polychromen Plastik zugegeben, daß, je reiner sich im Verlauf der Zeit die hellenische Kunstanschauung entwickelte, in demselben Grade auch die aus dem Orient überkommene Neigung, äußere Pracht und bunte Mannigfaltigkeit über einfache Schönheit und künstlerische Wahrheit zu stellen, und damit auch die in dieselbe Kategorie gehörige naturalistische Tendenz der Bemalung von plastischen Werken in Abnahme kam; während, wenn in dieser Tendenz ein Fortschritt sich kundgäbe, gerade das Gegenteil hätte stattfinden müssen. Ohnehin sind die spärlichen Reste der Bemalung, welche sich fast immer auf Äußerlichkeiten, wie Gewandsäume u. dergl. beschränken, so zweifelhafter Natur, daß die mehrfach versuchten Restaurationen in dieser Hinsicht kaum einen anderen Anspruch als den auf anmutige Phantasiestücke erheben können. Wenn aber vollends von den Verfechtern der polychromen Plastik auf diejenigen Skulpturwerke hingewiesen wird, welche als ornamentales Beiwerk in Form von Flach- und Hochreliefs, auch von Statuen, sich mit der Architektur verbinden, oder welche — ähnlich den bemalten und mit goldenen Kronen, Perlhalsbändern u. s. f. geschmückten Madonnenbildwerken des Mittelalters — lediglich Kultuszwecken dienten, um darauf Beweise für die ästhetische Berechtigung der modernen Statuenbemalung zu gründen, so verdient solche sophistische, oder aber aus Unkenntnis der einfachsten ästhetischen Grundgesetze entspringende Behauptung keine Widerlegung. Schließlich kann aber aus dem

Altertum selbst, und zwar aus der Blütezeit der antiken Kunst, eine Autorität gegen die Berechtigung der polychromen Plastik angeführt werden, die wohl selbst von den eifrigsten Verteidigern derselben nicht zu bemängeln sein dürfte, nämlich die des großen Aristoteles, dessen ästhetische Prinzipien noch heute ihre volle Geltungskraft haben. Denn indem er, Objekt, Mittel und Material der Darstellung streng unterscheidend (vergl. S. 49 und Anm. 11 dazu), bemerkt, daß „einige Künste durch die Farbe" (nämlich die Malerei), andere durch die Körperform" (die Plastik) „abbildend nachahmen", so schließt er offenbar, wenn auch nur indirekt, die Farbe ausdrücklich als plastisches Wirkungsmittel aus; sonst hätte er, bei seiner gewohnten Präzision in dem Ausdruck der Gedanken, als Mittel der Plastik „Form und Farbe" bestimmen müssen; gerade so, wie er weiterhin als die Nachahmungsmittel des Tanzes „Körperform und Rhythmus", als die der Musik den „Ton in Verbindung mit dem Rhythmus und der Harmonie", als die der Poesie „das Wort in Verbindung mit dem Rhythmus und der Betonung" bezeichnet. Diese Entgegensetzung von Form und Farbe als ausschließlicher Darstellungsmittel einerseits der Plastik, andererseits der Malerei aus dem Munde eines der größten und klarsten Denkers nicht nur des Altertums, sondern aller Zeiten hat nicht nur überhaupt maßgebenden Wert, sondern ist auch insofern von Bedeutung, als darin aller Wahrscheinlichkeit nach ein indirekter Tadel gegen die damals allerdings schon im Verschwinden begriffene polychrome Plastik seinerzeit enthalten ist. In Summa: Plastik und Malerei dürfen, insofern sie eine ihrem spezifischen Charakter entsprechende, d. h. reine Kunstwirkung ausüben wollen, sich nicht miteinander in der Art vermischen, daß die der einen Kunst allein naturgemäßen Mittel, gleichviel in welchem Umfange, auf die anderen übetragen werden (24).

In der unbedingten Beschränkung der Plastik auf die reine, d. h. farblose Formgestaltung begründet sich nun auch — abgesehen von sonstigen ideellen Gründen — ihr Recht auf Dar-

stellung des Nackten; doch ist dies Recht keineswegs ein absolutes, sondern notwendig ein durch die Natur des darzustellenden Objektes bedingtes. Auch im Altertum hat man nicht mit der Darstellung nackter Figuren begonnen, sondern sie treten im großen und ganzen erst auf, als die gymnastischen Spiele den Künstlern Gelegenheit boten, sich an dem Anblick der schönen Jünglingsgestalten in ihren freien und anmutigen Bewegungen zu erfreuen, für welche die Gewandung nur hinderlich gewesen wäre. Daß die Künstler sich diese Gelegenheit zur plastischen Wiedergabe dieser Art von Schönheit nicht entgehen ließen und dann, da der Anfang einmal gemacht war, nicht nur Athletengestalten, sondern auch Heroen und Gottheiten nackt darzustellen versuchten, ist erklärlich. In letzter Hinsicht wurden jedoch stets wesentliche Unterschiede gemacht; denn während wohl „Apollo", „Merkur", „Mars", sowie die schaumgeborene Göttin der Schönheit selbst in völliger Nacktheit zur Darstellung kamen, wagte man den erhabeneren und idealistisch-strengeren Gottheitsvorstellungen gegenüber, wie „Jupiter", „Diana", „Juno", „Minerva" u. s. f. dies niemals; und selbst wo die „Aphrodite"-Vorstellung, wie in der „Venus von Melos" einen erhabeneren Charakter zeigt, wurde mit feinem Gefühl die völlige Nacktheit ausgeschlossen.

Über diese, mithin schon im Altertum festgehaltene und für die moderne Anschauung, sowohl in ethischer wie in ästhetischer Beziehung, noch unbedingter festzuhaltende Grenze hinaus ist die Gewandung — in welchem Umfange, bedingt sich wieder durch die Natur des Objekts — für die Plastik geboten. „Unbedingter" aber ist diese Grenze für die heutige Plastik nicht bloß deshalb festzuhalten, weil der moderne Begriff der Sittlichkeit, im Vergleich mit dem des antiken „Ethos", ein intensiverer und höherer ist, sondern weil auch die antiken Vorstellungen von der Gottheit, überhaupt die antiken Ideen, für das moderne Bewußtsein ihre Wahrheit verloren haben und, falls sie dennoch gestaltet werden, dies nur in Form künstlicher Aufgalvanisierung geschehen kann,

wofür in dem modernen Volksbewußtsein jede naturgemäße Empfänglichkeit fehlt. Streng genommen giebt es für den modernen Bildhauer nur zwei Richtungen oder Gebiete, für welche er die Antike überhaupt in berechtigter Weise verwerten kann: die plastische Gestaltung allegorischer Vorstellungen und die humoristische Behandlung der antiken Ideen selbst.

Über erstere ist nichts zu bemerken; was aber die zweite betrifft, so rechtfertigt sie sich dadurch, daß das moderne Bewußtsein in seiner Erhebung über die antike Vorstellungswelt zu dieser notwendig eine negative Stellung behauptet, welche, zum künstlerischen Ausdruck gebracht, die Form der Ironie annehmen muß, die als „Humor" mit dem Anspruch, den die Antike an unseren poetischen Glauben macht, versöhnt. Denn man mag noch soviel für die „ewigen Ideale" der antiken Schönheitswelt schwärmen, so viel steht fest, daß dieselben immerhin nur formaler Natur sein können; was dagegen ihre ideelle Substanz, d. h. ihren poetischen Inhalt, betrifft, so ist sie ohne Zweifel durch die höhere geistige Anschauung der christlichen Weltanschauung (dies Wort nicht im einseitig religiösen, sondern im kulturgeschichtlichen Sinne genommen) überwunden und damit der Anspruch einer absoluten Berechtigung der Antike im Bereich der substanziell-künstlerischen Anschauung beseitigt. Wird daher die Antike heutzutage au sérieux genommen, so erscheint sie, als künstliche Aufwärmung von thatsächlich nicht mehr lebensfähigen Ideen, entweder nüchtern, ja lügenhaft, oder wir verhalten uns, bewußt oder unbewußt, ironisch gegen sie. Vermag nun ein moderner Bildhauer, trotz aller konventioneller Bewunderung vor der Antike als angeblich absoluter Kunstrichtung, dieser Ironie einen künstlerischen Ausdruck zu verleihen — und Beispiele davon liegen bereits vor (25) — dann schlägt er den einzig richtigen Weg ein, wodurch er die Antike, indem er sich als moderner Mensch darüber erhebt, lebendig zu machen im stande ist. Diese Form der Behandlung antiker Ideen aber ist die humoristische; eine Anschauungsweise, welche ebenso wie die sentimentale der

Antike fremd war. Erst die nachantike Sage trägt selbst in ihren ältesten Gestaltungen dem Humor in hohem Grade Rechnung, und das deutsche Märchen erhält gerade dadurch den so gemütlichen Charakter tiefer Innigkeit und rührender Naivetät, daß es sich durch den Humor, der es durchweht, von schwächlicher Sentimentalität frei erhält. Abgesehen hiervon dürfte es für die Entwickelung der modernen Plastik sehr vorteilhaft sein, wenn die Bildhauer der Gewandung eine eingehendere Behandlung widmeten, da die Gewandplastik in jedem Betracht, auch für die originale, d. h. moderne Auffassung allgemein-menschlicher Ideen in Form allegorischer Idealgestalten, geeignetere und dankbarere Motive darbietet als die Darstellung völliger Nacktheit. Übrigens nimmt die Gewandung, für welche ja — wie früher bemerkt — die Antike, wo es sich um reine Idealgestalten handelt, das unbedingt maßgebende Vorbild liefert, an den zahlreichen Abstufungen zwischen den Formen des Schönen, von strenger Erhabenheit und ernster Würde bis zu anmutiger Leichtigkeit und flüssiger Bewegtheit, als „Echo der Gestalt" selbst teil, so daß sich nach dieser Seite hin für den modernen Bildhauer ein weites Feld reicher plastischer Formgestaltung darbietet.

d) Mit der Gewandung steht ferner das Moment der Haltung und mit diesem wieder das des physiognomischen Ausdrucks im innigsten Zusammenhange. Hier, in diesen schon wesentlich geistigen Modalitäten der Form, kommt nun die spezifische Natur des Objekts von der höchsten Stufe ernster Erhabenheit bis zum entgegengesetzten Extrem heiterer Anmut herab zur Erscheinung, wobei im allgemeinen als Gesetz der Satz aufzustellen ist, daß die Plastik weder nach der einen Seite bis zur bewegungslosen Starrheit architektonischer Monumentalität, noch nach der anderen bis zur flüssigen Bewegtheit malerischer Lebendigkeit sich ausbreiten darf, sondern daß sie sich zwischen beiden Extremen in der durch ihre Natur geforderten idealen Mitte halten, d. h. einerseits zwar die seelenvolle Bewegtheit des Innern zum Ausdruck bringen, andererseits aber doch, selbst bei dem Gepräge in-

tensiver Bewegtheit, unter allen Umständen eine gehaltvolle Ruhe bewahren muß.

e) Was den ästhetischen Unterschied zwischen Rundform und Relief betrifft, so hat man aus dem ganz äußerlichen Grunde, daß das letztere eine größere Zahl von Figuren auf dem Untergrund einer Fläche darzustellen fähig ist, den das Wesen desselben gänzlich verkennenden Schluß gezogen, daß dasselbe bereits den „Übergang zur Malerei" bilde, also realistischerer Natur sei als die Rundform, während thatsächlich gerade das Gegenteil der Fall ist (26). Das Relief bildet vielmehr den Übergang oder richtiger die Vermittelung zwischen Plastik und Architektur. Gerade der flächenhafte Untergrund, den die Malerei gar nicht kennt, weil im Gemälde alles in Farbe aufgeht, d. h. alles Fläche ist, erscheint als ein der plastischen Darstellung fremdes, rein architektonisches Element: er stellt mit einem Wort die Wand dar, aus welcher die Figuren als dekorativer Schmuck derselben heraustreten, und zwar in einer Form heraustreten, die, weil sie von dem einzigen konkreten Moment der Plastik, nämlich von der vollen Körperhaftigkeit, abstrahiert, selber abstrakterer Natur ist als die Rundform. Will man für das Relief überhaupt eine Analogie aus dem Gebiet der Malerei suchen, so könnte es nur die reine Konturenzeichnung oder höchstens die Malerei von grau in Grau sein; diese Techniken sind aber bekanntlich ebenso sehr Abstraktion von der vollen malerischen Wirkung, wie das Relief von der vollen plastischen.

Die Rundplastik kann sich zwar ebenfalls mit der Architektur verbinden; allein wenn das Bauwerk nicht bloß das Lokal für die Aufstellung des plastischen Werkes darbietet, sondern dieses zu sich in engere Beziehung stellt, so muß sie ihm auch einen ihrem eigenen (architektonischen) Stilcharakter analogen Stilcharakter aufprägen, indem sie es in einer strengeren, gleichsam schematisierten Form behandelt. Vorzugsweise gilt dies aber von dem mit der Architektur in viel innigerem, organischerem Zusammenhange als die Statue stehenden Relief, welches sowohl

dem Inhalt der Motive nach wie hinsichtlich der formalen Komposition, z. B. als Fries- oder Giebeldekoration eines Tempels, Theaters, Parlamentshauses u. s. f., schon konstruktiv bedingt, d. h. in einen bestimmten, architektonisch begrenzten Rahmen eingeschlossen ist. In demselben Verhältnis steht denn auch das Relief zur Denkmalsplastik als Schmuck des Piedestals, das ja selber eine architektonische Form ist, oder (bei der Kolossalbüste) des Postaments, bezw. der architektonischen Umgebung. Wenn daher in neuerer Zeit, wie auch schon früher, das Relief für eine mehr malerische Wirkung berechnet und demgemäß komponiert zu werden pflegt — wofür es berühmte Beispiele giebt, wie die „Alexanderschlacht" von Thorwaldsen, der „Untergang von Pompeji" von Schievelbein, die einen epischen, bezw. dramatisch-bewegten Charakter haben, besonders aber das Relief auf dem Piedestal der „Statue Friedrich Wilhelms III." im Berliner Tiergarten von Drake, dessen Komposition durchaus malerischer, nämlich genrehaft-realistischer Natur ist —, so darf man sich durch die technische Vollendung und den Reiz dieser Kompositionen nicht darüber täuschen lassen, daß darin immerhin ein Vergreifen in den Darstellungsmitteln liegt, d. h. eine Verwendungsweise der Reliefform, welche der abstrakten Natur derselben nicht konform ist.

3. Das Material endlich steht zunächst mit den Mitteln und durch diese wieder mit den Objekten der plastischen Darstellung in engstem Zusammenhang, d. h. auch in dieser Hinsicht muß der Charakter abstrakter Idealität, welcher der Plastik anhaftet, einen bestimmenden Einfluß auf die Wahl des Materials haben; und zwar wird sich dieser Einfluß in demselben Maße geltend machen, welches sich in dem Grade der Idealität ausdrückt. In erster Linie steht hier, auf Grund seiner natürlichen Farblosigkeit, Reinheit und Transparenz, das edle Material des weißen oder vielmehr farblosen Marmors — denn es giebt Marmorarten, welche entweder durch eine gewisse stumpfe Milchweiße, einen kreidigen, dem Gips ähnlichen, oder durch einen Stich ins Blaue einen zu kalten, in beiden Fällen zu toten

Eindruck machen. — Namentlich besitzt der Marmor in der Transparenz eine Eigenschaft, wodurch die feste Oberfläche gleichsam idealisiert wird, indem sie dem Licht gestattet, dieselbe bis auf eine gewisse Tiefe zu durchleuchten; es erzeugt sich dadurch gewissermaßen eine Entmaterialisierung des Naturstoffs, welche diesen vorzugsweise für die Gestaltung reiner Idealfiguren geeignet macht. Andere Marmorarten, die entweder einen bestimmten Farbenton besitzen oder auch eine, wenn auch geringe Äderung zeigen, beeinträchtigen die rein künstlerische Wirkung in demselben Grade, worin diese Eigenschaften sich geltend machen. Daß man in der späteren Zeit der antiken Plastik selbst braunen und schwarzen Marmor, z. B. für Kaiserbüsten, verwandte, deutet nur auf eine Abnahme an reinem Kunstgefühl. Gänzlich verwerflich aber ist die Manier, mehrere Marmorarten verschiedener Färbung miteinander oder gar mit Metall, behufs naturalistischer Wirkung, in demselben Werke zu verbinden, wie in der früher (s. Anm. 24) erwähnten „Othellobüste" und anderen ähnlichen Abstrusitäten. Eher rechtfertigt sich die Imprägnierung eines zu kalten Marmors mit einer Flüssigkeit, welche demselben, ohne die Transparenz aufzuheben, einen etwas wärmeren, sei es ins Gelbliche oder Rötliche spielenden Gesamtton verleiht, weil hier das Künstliche des Verfahrens nicht als Absicht in die Erscheinung tritt.

Nächst dem Marmor bietet sich das Erz, und namentlich die Bronze, als ein dankbares, jedoch hauptsächlich für mehr realistische (historisch-monumentale) Vorwürfe geeignetes Material dar. Es unterscheidet sich vom Marmor zunächst durch die gänzlich verschiedene Technik bei der Herstellung der betreffenden Werke, indem letzterer auf die „Skulptur" im engeren Sinne, die Bronze dagegen auf den „Guß" angewiesen ist; außerdem kommt noch bei den weicheren Metallarten, z. B. dem Kupfer, das „Treiben" zur Anwendung. Im Zusammenhang mit der verschiedenen Natur dieser Materialien steht dann auch die Größe des Werkes, insofern das Metall seiner größerern Konsistenz

halber eine Ausdehnung ins Koloſſale zuläßt, welche dem Marmor verſagt iſt. Die im Altertum vielfach bei Koloſſalfiguren vorkommende Verbindung von Gold- mit Elfenbeinplatten, wobei die erſteren für die Gewandteile, die letzteren für die nackten Teile zur Verwendung kommen, rechtfertigt ſich durch ihre religiöſe Bedeutung; äſthetiſch betrachtet, hat ſolches Material nicht das Gepräge reiner Idealität wie der farbloſe Marmor oder auch die Bronze. Noch geringerem Wert als das Erz hat das Holz, teils des Eindrucks zu großer Leichtigkeit wegen, teils ſeiner faſrigen Textur halber, welche die Konformität der Oberfläche aufhebt. Thon, Gips und Wachs ſind — abgeſehen von anderen ſtörenden Eigenſchaften, wie Todheit der Oberfläche aus Mangel an Transparenz, Farbigkeit ꝛc. — ſchon ihrer Vergänglichkeit halber für die monumentale Plaſtik ganz ungeeignet, dagegen auf Grund ihrer leichten Bearbeitung vorzügliche Materialien für die Modellierung der plaſtiſchen Skizze, welche der Kompoſition des eigentlichen Werkes zu grunde gelegt wird. Betreffs der beiden Hauptmaterialien — Marmor und Bronze — iſt ſchließlich zu bemerken, daß die letztere nicht nur ihrer realiſtiſcheren Wirkung wegen, ſondern auch aus Gründen der Dauerhaftigkeit und Wetterbeſtändigkeit ſich vorzugsweiſe, wenn nicht ausſchließlich, für die moderne Monumentalplaſtik eignet.

3. Übergang der Plaſtik zur Malerei.

Die Gleichgewichts-Stellung zwiſchen Idee und Darſtellungsmaterial, welche der Plaſtik den ſpezifiſchen Charakter der Idealität im eminenten Sinne des Wortes verleiht, muß, wenn ein weiterer Fortſchritt darüber hinaus erzielt werden ſoll, wieder — aber nunmehr zu Gunſten der Idee — aufgehoben werden, indem einerſeits die Idee zu einer größeren Tiefe und Energie gelangt und dadurch ein größeres Gewicht gewinnt, andererſeits das Material ſowohl hinſichtlich der Schwere wie der Ausdehnung in demſelben Maße an Gewicht verliert. Dieſer

Fortgang realisiert sich in der Malerei, welche mithin in Hinsicht der Gewichtsdifferenz zwischen Idee und Material sich zur Plastik verhält wie diese zur Architektur. Denn gerade wie die Plastik darin einen Fortgang über die Architektur hinaus enthält, daß sie die Starrheit der architektonischen Symmetrie bricht, um, durch die Befreiung der Glieder des menschlichen Körpers von dem Bann mathematischer Regelmäßigkeit in der Anordnung, die Bewegtheit des innern organischen Lebens zum Ausdruck zu bringen, so unterbricht in noch höherem Grade die Malerei jene durch die reine Form ausgedrückte ideale Ruhe der plastischen Abgeschlossenheit durch einen noch freieren Rhythmus der Formen, um außerdem vermittelst des Kolorits den vollen Schein konkreter Lebensbewegtheit zu erzeugen. Wenn man daher von „malerischer" (aber nicht von plastischer oder gar architektonischer) „Unordnung" spricht, so bedeutet dies nichts anderes, als daß die malerische Anschauung eine stärkere Intensität der Bewegung, d. h. eine noch größere Unregelmäßigkeit der Gestaltung verlangt, als diejenige ist, welche die Plastik schon der Architektur gegenüber besitzt.

Zweitens aber liegt diesem Ausdruck der früher angedeutete tiefere Unterschied zwischen der Plastik und Malerei zu grunde, daß letztere nicht, wie jene, abstrakte, d. h. aus der realen Welt des zeitlichen Werdens losgelöste Idealgestalten schafft, sondern konkrete, der wirklichen Erscheinungswelt angehörige Gebilde, die schon durch die Farbigkeit das Gepräge des geschichtlichen Gewordenseins an sich tragen. Gegenüber dem außerirdischen oder doch außerzeitlichen Charakter der Plastik und Architektur hat mithin die Malerei die Gegenstände ihrer Darstellung gerade als solche aufzufassen, die dem Entstehen und Vergehen unterworfen sind. Dies ist in dem Grade für sie charakteristisch, daß wir selbst da, wo von Malerei gar nicht die Rede ist, den Ausdruck „malerisch" anwenden, sobald der Gegenstand dieses Gepräge der zeitlichen Veränderung zeigt. Ein neues Gebäude in monumentalem Stil z. B., etwa

in eine Landschaft hineingebaut, ist unmalerisch, weil es noch keine Spuren der Zeitwirkung zeigt: es ist gewissermaßen noch, wie das plastische Gebilde, das unmittelbar verkörperte Abbild der Idee des Künstlers. In dieser idealen Zeitlosigkeit widerspricht aber das neue Gebäude dem Charakter der Landschaft mit ihrer wechselnden Morgen- und Abendstimmung; nicht aber thut dies die Ruine eines solchen Gebäudes oder eine Villa: erstere deshalb nicht, weil sie, bereits „vom Zahn der Zeit benagt", eben jenen Stempel zeitlicher Veränderung trägt, der das Wesen des „Pittoresken", d. h. wörtlich Malerischen, ausmacht; die Villa deshalb nicht, weil sie von vorn herein die durch die Monumentalität geforderte strenge Regelmäßigkeit der architektonischen Formen in der Disposition der Teile absichtlich einer malerischen Unregelmäßigkeit aufopfert. Das Gepräge beider Formen kann deshalb als das einer „architektonischen Unordnung" bezeichnet werden, aber nur in dem Sinne, daß dadurch der Charakter architektonischer Monumentalität aufgehoben ist, während die „malerische Unordnung" dem Charakter der Malerei als echter Kunst durchaus und in dem Grade konform ist, daß das Gegenteil davon — nämlich architektonische Regelmäßigkeit — vielmehr als ein Fehler erschiene.

Kapitel III. Die Malerei.

Allgemeiner Charakter derselben; das Sehen, die Farbe und der Ton.

Faßt man die im vorigen Abschnitt über den Charakter der Malerei gegebenen Bestimmungen: größeres Maß an Tiefe, Gewicht und Umfang der Ideen einerseits, geringere Schwere des Darstellungsmaterials in Verbindung mit intensiverer Bewegtheit in den Formen der Erscheinung andererseits, zu einem einfachen Resultat zusammen, so ist zu sagen, daß die Malerei in der Reihe der räumlichen Künste nicht nur die mannigfaltigste und reichste,

sondern auch die konkreteste Kunst ist. Dieser konkrete Charakter gründet sich darauf, daß die für das Auge zu veranschaulichende Idee als räumliche Erscheinung kein bestimmteres und klareres — das ist eben „konkreteres" — Ausdrucksmittel besitzt als die Farbe. Denn die Realität der Erscheinung ist, wie früher ausgeführt, zunächst an ihre Farbigkeit gebunden, wovon die Form erst eine Abstraktion der letzteren ist. Insofern nun die Malerei die Farbigkeit, d. h. das naturwahre Kolorit, als ihr spezifisches und wesentlichstes Darstellungsmittel verwendet, so ist sie ihrerseits eben dadurch auch hinsichtlich des Inhalts der Motive unmittelbar an die Realität der Erscheinung gebunden. Genau genommen ist dieser Satz aber eigentlich umzukehren und zu sagen, daß, weil die Malerei ihrem Motivinhalt nach an die reale Erscheinungswelt gebunden ist, muß sie sich des Kolorits bedienen, um den Inhalt derselben in konformer Weise zur Darstellung zu bringen. Da sie nun aber als Kunst nicht die Wirklichkeit der Erscheinungsbilder, sondern nur ihren Schein zur Anschauung zu bringen hat, so muß sie von dem andern, allerdings abstrakteren Element derselben, der körperhaften Form, insofern abstrahieren, als sie ebenfalls nur den Schein davon auf der Fläche darstellen kann. Die Plastik umgekehrt abstrahierte, wie wir sahen, ihrer Natur gemäß, von dem konkreteren Element, von der Farbe nämlich, um sich auf die Darstellung des abstrakteren, der Körperhaftigkeit, zu beschränken; ein Gegensatz, in welchem sich recht deutlich die verschiedene Natur der beiden Künste abspiegelt. Hieraus scheint nun gefolgert werden zu müssen, daß der Malerei die Behandlung idealistischer Motive, wie sie dem symbolischen Charakter der Plastik adäquat sind, überhaupt versagt sei, d. h., daß ihr die ästhetische Berechtigung zur Darstellung solcher Motive abgehe. Es ist bereits oben (S. 65) bemerkt, daß zwar alle Kunst in gewisser Hinsicht einen „symbolischen" Charakter habe, insofern die künstlerische Darstellung notwendig in Beziehung auf eine Idee steht. So haftet auch der Malerei immerhin ein Hauch von Symbolik an,

insofern jedes Gemälde, so realistischer und scheinbar individueller Natur sein künstlerischer Inhalt (im Sinne des Motivs) sein mag, doch immer eine Idee repräsentieren muß, weil es sonst auf das Niveau der bloßen Naturkopierung herabsinken würde. Dieser repräsentative Charakter fällt aber mit dem obenerwähnten Schein, d. h. mit der Abstraktion von der Wirklichkeit der Form, zusammen. Träte statt dieses Scheines, d. h. statt der Flächenhaftigkeit, die Wirklichkeit der Form als Wirkungselement hinzu, dann ginge zwar der repräsentative Charakter, zugleich aber auch die echt künstlerische Wahrheit der Darstellung verloren, und wir befänden uns auf jenem trivialen Boden der sklavischen Naturkopierung, wie sie sich als gespenstige Nachbildung der Natur in den Schaustücken der Wachsfiguren-Kabinette darstellt. (Siehe oben S. 91 ff.) —

Die obige Bemerkung über die Beschränkung der malerischen Motivsphäre auf realistische Ideen setzt nicht nur eine ähnliche Erörterung über Objekt, Mittel und Material der Malerei voraus, wie sie der Betrachtung ihrer Schwesterkünste vorangeschickt wurde, sondern es ist vor allem die Natur der Farbe, nicht im Sinne eines Mittels, (als „Kolorit"), sondern als Element der Erscheinung selbst zu untersuchen. Aus dem Satze, daß, weil die „Farbe" das allein konkrete Anschauungselement der räumlich-realen Erscheinung ist, alles was „gemalt", d. h. farbig dargestellt wird, als Vorstellungsbild der Realität der Erscheinung nicht widersprechen darf oder, mit anderen Worten, als „wahrscheinlich" muß vorgestellt werden können, weil sonst die Darstellung an ihrem eignen inneren Widerspruch scheitert, ergiebt sich die Notwendigkeit, das Element der „Farbigkeit" oder, was dasselbe ist: die Natur des Sehens in seiner Beziehung auf die Farbigkeit der räumlichen Erscheinung ins Auge zu fassen, ehe auf die Betrachtung von Objekt, Mittel und Material der Malerei eingegangen werden kann. Selbstverständlich haben wir uns hier weder mit der physikalischen noch mit der psychologischen Bedeutung des Sehens und der Farbe, sondern ledig-

lich mit der physiologischen, d. h. mit derjenigen zu beschäftigen, in welcher Erscheinung und Bild (objektive und subjektive Farbe) für die Vorstellung identisch sind; deshalb ist bei den folgenden Bemerkungen der Ausdruck „Farbe“ stets in diesem einheitlichen Sinne zu nehmen. (27.)

So gefaßt enthält nun die „Farbe“ in Beziehung auf das „Sehen“ ein Moment der Bewegung. Die Farbe der Erscheinung nämlich, d. h. das was man als „Lokalfarbe“ zu bezeichnen pflegt, ist nicht nur nach der Art der Beleuchtung, sondern auch je nach der Entfernung des Gegenstandes vom sehenden Auge einer unendlichen Verschiedenheit von Abstufungen und Modifikationen fähig, d. h. sie wird stetig als eine andere erscheinen, obgleich sie innerhalb dieser Verschiedenheit an sich doch immer sich selbst gleichbleibt. Dieser „Schein“ der Lokalfarbe in Beziehung auf das Auge ist das, was man in der Malerei, die allein auf die Fixierung dieses Scheines angewiesen ist, Ton nennt. Der „Ton“ also ist das wahre Objekt des Sehens, nicht die Lokalfarbe selbst, welche thatsächlich gar nicht zu bestimmen ist. Was wir sehen, ist mithin niemals die Farbe an sich, die „wirkliche“ Farbe, sondern die durch den Wechsel der Beleuchtung und den Abstand vom farbigen Gegenstande (nämlich durch die Einwirkung der trübenden Luftschicht, welche zwischen dem Auge und dem Gegenstande sich befindet) modifizierte, d. h. in Fluß gebrachte Farbe oder der „Farbenton“. — Wenn man daher unter „Lokalfarbe“ einen festen, sich immer gleichbleibenden, d. h. unbewegten Farbeneindruck versteht, so hat man damit in Wahrheit nur ein reines Gedankending gemeint, welches für das Auge keine Wirklichkeit besitzt. Zu sagen, eine Wiese sei „grün“, ein gekochter Krebs „rot“ ꝛc. und dies sei ihre Lokalfarbe, besagt im grunde nichts anderes, als daß Grün und Rot einer unendlichen Menge von Modifikationen fähig sind, von denen die eine oder andere, je nach dem Standpunkte des Auges, diesem zur Anschauung gelangen. Durch diese Relativität der Lokalfarbe wird auch — abgesehen von dem sich auf die verschiedene

Stellung der beiden Augenachsen gründende „stereoskopischen Sehen“ — wesentlich das körperhafte Sehen möglich. Denn gerade durch die Auflösung der Lokalfarbe in eine unendliche Menge von in kontinuierlichem Fluß befindlichen, d. h. unmerklich in einander übergehenden Tönen erhalten wir die Vorstellung der Körperhaftigkeit eines Gegenstandes; ohne eine solche Auflösung würde dem Auge alles als Fläche erscheinen.

Diese Auflösung der Lokalfarbe durch die Verschiedenheit der Beleuchtung, d. h. dieses Influßbringen derselben zu einem System von Tönen, wird nun durch ein weiteres Bewegungselement unterstützt, nämlich durch die schon oben erwähnte Differenz der Entfernung der Gegenstände vom Auge, d. h. durch die sog. „Tonperspektive“. Ob ich 200 Schritte von einem Höhenzuge oder einem Baum entfernt stehe oder 2000, macht für die Tonwirkung bekanntlich einen großen Unterschied, der durch die dazwischen liegende trübende Luftschicht hervorgebracht wird. Deshalb sehen Berge in der Ferne blau oder violett aus, während sie in der Nähe grau oder braun erscheinen. Daß dieser Unterschied der Tönung, wenn er auch erst bei größerer Entfernung auffällt, doch schon in jedem, auch dem kleinsten Abstandspunkte wirksam ist, liegt auf der Hand; und so verschwindet denn auch nach dieser Seite hin die Wirklichkeit der „Lokalfarbe“ für das Auge vollständig. — Diese durchaus kontinuierliche Abtönung der Farbe durch die Entfernung ist aber nichts anderes als eine, wenn auch nur ideale, Bewegung der Farbe selber in die Ferne. Es ist deshalb durchaus charakteristisch, daß man für dieses Bewegungselement der Farbe eine Bezeichnung gewählt hat, welche im eigentlichen, d. h. realen Sinne erst der zeitlichen Sphäre angehört, den Ton, welcher als reales Bewegungselement, als wirkliches Erzittern, der Musik angehört, zu welcher vermittelst dieses Bewegungselements die Malerei hinüberleitet, und zwar dadurch, daß die in der Malerei nur erst ideal gesetzte Tonbewegung sich in reale, d. h. in wirkliches Tönen verwandelt. Übrigens ist zu

bemerken, daß der Ausdruck „Lokalfarbe“ mißbräuchlich auch für „Lokalton“, d. h. für den allgemeinen, sei es in der Natur, sei es im Bilde zur Wirkung gelangenden Grundton, gebraucht wird, welcher allen Einzeltönen einen bestimmten, ihre Harmonie bedingenden Toncharakter verleiht.

Einerseits bringt also die Farbe überhaupt die Wirklichkeit der Erscheinung als gewordene, d. h. als Produkt zeitlicher Veränderung, zur Anschauung, andererseits ruft sie als Tonbewegung zugleich die Vorstellung der räumlichen Ausdehnung in die Tiefe hervor: so fügt sie der bloßen Anschauung des simultanen Nebeneinander (auf der Fläche) die des Hintereinander, d. h. des Successiven, hinzu. Die Tonperspektive stellt sich somit in zweifachem Sinn als die in Fluß gebrachte Lokalfarbe dar: gegen die Lokalfarbe gehalten ist zwar der „Ton“ nur ein Schein, aber insofern die Lokalfarbe überhaupt nur als solcher Ton scheint, d. h. in die Erscheinung tritt, ist dieses Scheinen für das Auge die eigentliche Wirklichkeit.

A. Das objektive Darstellungsgebiet der Malerei.

Wenn aus den im vorigen Abschnitt erörterten Gründen die Malerei an die Realität der Erscheinung oder richtiger: an die Erscheinung der Realität gebunden ist, so ist sogleich hinzuzufügen, daß in subjektiver Beziehung auch diejenigen Ideen Realität besitzen, welche — obschon außerhalb und unter Umständen sogar im Widerspruch mit der thatsächlichen Erscheinung — dennoch für die Vorstellung eine Wahrheit besitzen, wie z. B. die religiösen Ideen, insofern an deren Thatsächlichkeit geglaubt wird. Ja, es giebt sogar ein für die künstlerische Anschauung sehr dankbares und ziemlich umfangreiches Gebiet, welches, obgleich mit der religiösen Vorstellungssphäre nicht zusammenfallend, dennoch auf einem Element des Glaubens beruht, wenn derselbe auch nur poetische Bedeutung besitzt, nämlich das der Sage und des Märchens. Innerhalb dieser Beschränkung des Begriffs der Realität ist der Malerei freier Spielraum

gewährt; allerdings in unbedingtem Zusammenhange mit der mehr oder minder idealistischen Natur der Darstellungsmittel, welche der mehr oder minder idealistischen Natur des Motivinhalts entsprechen muß. — Es kann mithin im großen und ganzen zunächst ein Unterschied gemacht werden zwischen bloßen Vorstellungs- und eigentlichen Wirklichkeitsmotiven. Zur ersten Klasse würden die religiösen, sagen- und märchenhaften, zur zweiten die geschichtlichen, genrehaften, porträtmäßigen, stillebenartigen ꝛc. Motive gehören. Die der ersteren Art verlangen selbstverständlich eine mehr idealistische, die der zweiten eine mehr realistische Darstellungsweise, und zwar sowohl hinsichtlich des kompositionellen Stils wie der koloristischen Behandlung. Innerhalb jeder der beiden einander entgegengesetzten Motivsphären entwickelt sich nun wieder eine Reihe von Stufen, in denen ein analoger Unterschied in noch weiterer Besonderung sich geltend macht. Indem diese beiden Motivgebiete kurz als „idealistische" und „realistische Motivsphären" der Malerei bezeichnet werden, ist zugleich der Weg vorgezeichnet, den die Untersuchung über die verschiedenen Arten derselben einzuschlagen haben wird. Beginnen wir zunächst also mit den der idealistischen Sphäre angehörigen Arten, als deren höchste und reinste als die religiöse Malerei zu betrachten ist.

1. Die religiöse Malerei.

Bekanntlich bilden die religiösen Darstellungen den Anfang der Malerei überhaupt, (im spezifischen Sinne des Worts). Dadurch stellt sich der charakteristische Umstand heraus, daß — wie die Architektur (in der „Opferstätte" und im „Tempel") und die Skulptur (in der plastischen Ornamentation des Tempels durch Reliefs und später durch die „Götterfigur") zunächst an religiösem Inhalt sich entwickeln — so auch in der Malerei die an sich idealistischeren Motive, welche der religiösen Vorstellungssphäre entstammen, den Anfang der Entwickelung bilden. Die Malerei in diesem engeren Sinne war daher erst in einer Epoche

möglich, deren gesamte Kunstanschauung überhaupt wesentlich malerischer Natur war, im Mittelalter nämlich. Denn abgesehen von der kindlichen Unreife der altorientalischen und antiken Malerei, trugen auch die einschlägigen Versuche, soweit wir nach den sehr fragmentarischen Überresten derselben urteilen können, einen allzu architektonischen, bezw. plastischen Stilcharakter, als daß sie im strengen Sinne des Worts als eigentliche „Gemälde" bezeichnet werden könnten. So berühmt Zeuxis und Parrhasius zu ihrer Zeit waren, so geht doch schon aus den zeitgenössischen Beschreibungen ihrer Gemälde hervor, daß sich die Darstellungen entweder auf ganz äußerliche Naturnachahmung oder auf architektonische Dekoration beschränkten. Ohnehin konnte auch in kompositioneller Hinsicht schon deshalb von einer rein künstlerischen Wirkung der Malerei bei ihnen nicht die Rede sein, weil ihre Darstellungsmittel sehr beschränkt und beispielsweise die Gesetze der Perspektive und der Verkürzung ihnen unbekannt waren. Die Geschichte der eigentlichen Malerei beginnt daher erst im Mittelalter, hier aber ist sie entschieden und ausschließlich religiöser Natur.

Allein schon in diesem am meisten einen ästhetisch berechtigten Charakter der Idealität offenbarenden Gebiet ist ein Unterschied zu machen zwischen den rein idealistischen und den bereits mit realistischem Inhalt versetzten idealistischen Motiven. Die ersteren können als „kirchlich-dogmatische" Motive bezeichnet werden, da sie die auf biblische Erzählungen oder Traditionen sich gründende Darstellung des „Wunders" zum Zweck haben, welches als solches den Naturgesetzen, d. h. der Wirklichkeit der Erscheinung, widerspricht, also ausschließlich für die subjektive Vorstellung eine Wahrheit besitzt, wie beispielsweise die (sichtbare) „Himmelfahrt Christi", die „Ausgießung des heiligen Geistes", die „Totenerweckungen" u. dergl.; während die zweiten sich zwar ebenfalls auf biblische, wenn auch idealistisch verklärte Erzählungen stützen, aber doch Vorgänge schildern, die, weil sie nichts Wunderbares enthalten, an sich realistischerer Natur sind und

dadurch bereits in das Gebiet der Historienmalerei hineinragen. Ja, es giebt sogar, namentlich im alten Testament, eine Menge rein genrehafter Vorgänge, die mit religiösen Vorstellungen in gar keinen näheren Beziehungen stehen, wie die Geschichte Josephs, der Ruth und viele andere. Gleichwohl ist sowohl den Motiven ersterer Art ebensowenig eine Berechtigung auf malerische Darstellung wie denen der letzteren ein Recht auf Idealisierung im religiösen Stil abzusprechen; dort jedoch unter der Beschränkung, daß solche Berechtigung wesentlich in ihrer praktischen Beziehung auf Kultuszwecke wurzelt und daß in dieser Hinsicht beispielsweise gemalte Heiligenscheine, in die Luft sich erhebende menschliche Körper, auf den Wellen spazierende Gestalten, geflügelte Engelfiguren, sowie zahlreiche symbolische Vorstellungen, wie die des heiligen Geistes in der Form der Taube u. s. f. außerhalb der rein ästhetischen Betrachtung fallen; hier, im Gebiet des religiösen Genres, unter der Beschränkung, daß das Genremäßige nicht durch die religiöse Tendenz unterdrückt werde. Wenn eine Stilisierung im abstrakt idealistischen Sinn, d. h. eine Nichtberücksichtigung der Wahrheit des architektonischen, landschaftlichen, ethnographischen u. s. f., kurz historischen Exteriurs, wie sie bei den alten Meistern, denen die nötigen geschichtlichen Vorkenntnisse zu solcher realistischen Behandlung mangelten, vielfach angetroffen wird, als moderne Tendenz, nämlich als künstlerische Absicht, „im Stil der alten Meister" zu malen, sich geltend macht, so kann sie nur den peinlichen Eindruck einer mehr erkünstelten als künstlerischen Glaubenseinfalt machen, und ist durchaus zu verwerfen. Ein Beispiel davon liefert das auf S. 47 erwähnte Bild von v. Gebhardt, „Christi Einzug in Jerusalem."

Andrerseits ist es aber ebenso einseitig, wenn religiöse Motive von wesentlich idealistischer Natur aus einem mißverstandenen Streben nach realistischer Wahrheit absichtlich stillos oder vielmehr in einem der idealistischen Natur des Motivs widersprechenden, d. h. genremäßigen Stil behandelt werden, wie beispielsweise das bekannte Bild Adolf Menzels „Christus als

Knabe im Tempel lehrend", in welchem Christus in kraß naturalistischer Weise im Charakter eines polnischen Judenjungen dargestellt ist, womit denn der obligate Heiligenschein wunderlich kontrastiert.

Wie sich aber auch die religiösen Motive hinsichtlich ihrer größeren oder geringeren Idealität unterscheiden mögen, so gründet sich — abgesehen von ihrer Beziehung auf Kultuszwecke als kirchliche Malerei — ihre Berechtigung auf malerische Darstellung immerhin auf den maßgebenden Umstand, daß ihr Inhalt eine, wenn auch nur subjektive, d. h. für die Vorstellung der Gläubigen vorhandene, Wahrheit enthält. Diese subjektive Wahrheit aber — von der objektiven zu schweigen — mangelt nun aber gänzlich zwei anderen, als idealistisch geltenden Arten von Motivsphären, welche bis in die neueste Zeit hinein, trotz ihres inneren Widerspruchs zwischen Inhalt und Form, vielfach kultiviert sind: die „mythologische" und die „allegorische Malerei".

2. Die mythologische und die allegorische Malerei.

a. Die mythologischen Vorwürfe — um von diesen zunächst zu sprechen — sind teils antik-religiöser, teils bloß heroisch-sagenhafter Art. Für die malerische Behandlung der ersteren könnten — scheint es — dieselben Gründe geltend gemacht werden, welche den Idealismus der religiösen Malerei überhaupt als berechtigt erscheinen lassen. Allein der Idealismus antik-religiöser Vorstellungen hat für den modernen Künstler eine wesentlich andere (nämlich lediglich kultur-, bezw. kunstgeschichtliche) Bedeutung als der Idealismus des christlichen Dogmas. Ein „aufgeklärter" Verstand mag die Gestalten und Begebenheiten des letzteren ebenfalls in das Reich der Fabel verweisen: die mit der Muttermilch eingesogene und durch die Erziehung für den modernen Menschen gleichsam typisch gewordene christliche Anschauungswelt besitzt trotzdem für ihn eine gewisse Unmittelbarkeit, um nicht zu sagen Realität, der sich die Empfindung ebensowenig erwehren kann, wie trotz alles besseren Wissens unter gewissen Umständen der

Gespensterfurcht. Ein absolut ungläubiger Maler wird schwerlich christlich-religiöse Motive zum Gegenstand wählen; aus welchem Grunde aber sollte er berechtigt sein, antik-religiöse zu wählen? Etwa weil er hierbei nicht das geheime Gefühl einer Profanierung zu überwinden hat? Hierin offenbart sich aber eben der Unterschied zwischen beiden Arten des Idealismus.

Aber es kommt noch ein anderer Umstand in Betracht, der von entscheidender Bedeutung ist und übrigens auch für die nicht religiösen Mythen der Antike, ja für alle *antiken Vorwürfe* Geltung hat: der nämlich, das die spezifische Form der antiken Kunstanschauung überhaupt so ausschließlich *plastischer* Natur ist, daß sie der malerischen Behandlung aus inneren Gründen sich unbedingt entzieht. Mit der christlichen Kunstanschauung ist es gerade umgekehrt. Einer unverfälschten Phantasie stellen sich daher die Gestalten von „Christus" und „Madonna" unwillkürlich als Gemälde, die von „Apollo" und „Venus" dagegen in plastischer Form dar. Dies liegt darin, daß nur die Malerei das eigentlich Seelenhafte, die Innerlichkeit der Empfindung zum vollen Ausdruck zu bringen vermag, während die Plastik zunächst und wesentlich auf die Schönheit der Gestalt angewiesen ist und erst durch deren Vermittelung und nur in beschränkter Weise dem Ausdruck Rechnung tragen kann. Denn welche Mittel besitzt beispielsweise die Plastik, die als ein Äquivalent für den Wechsel des Inkarnats im Antlitz und den Glanz des Auges, worin sich die Seele unmittelbar widerspiegelt, gelten könnten?

Wie aus diesen Gründen die plastische Form sich ungeeignet zeigt, um die ganze Innerlichkeit und Innigkeit der religiösen Empfindung zum vollen Ausdruck zu bringen, so ist umgekehrt die Malerei ein durchaus unadäquates Mittel für die Darstellung antiker Motive; und wenn es folglich überhaupt schon als ein Mißgriff zu betrachten ist, wenn moderne Maler nach antik-mythologischen Vorwürfen greifen, so wird dieser Mißgriff vollends zu einer Verhöhnung der Antike, wenn solches Greifen nach derartigen Vorwürfen nicht einmal aus inneren, wenn auch

mißverstandenen Gründen, immerhin doch aus wahrer Begeisterung für die ihnen zu grunde liegenden Ideen, sondern aus der ganz äußerlichen Berechnung entspringt, durch die Darstellung nackter Schönheit einen sinnlichen Reiz auf die Phantasie des Beschauers auszuüben. Und daß dies früher wie heutzutage in den allermeisten Fällen stattfindet, wer wollte das leugnen? Keine Sophistik, und wäre sie selbst akademisch beglaubigt (vergl. oben S. 41 und S. 91), kann die Unwahrheit und Heuchelei, sagen wir geradezu: den Kunstjesuitismus solchen Mißbrauchs der antiken Schönheitsform, deren Darstellung nur für den abstrakteren Idealismus der Plastik sich eignet, verdecken.

b. Innerlich womöglich noch widerspruchsvoller, wenn auch aus anderen Ursachen, ist die sog. allegorische Malerei, welche sich vielfach ebenfalls antiker Motive als Mittel bedient, aber auch die biblische Parabel und die Tierfabel in ihr Gebiet einschließt. Hier liegt der Widerspruch in dem der gemalten Allegorie immer anhaftenden Gepräge realistischer Transcendenz — um diesen selber widerspruchsvollen Ausdruck zu brauchen, der aber gerade darum die Unwahrheit dieser ganzen tendenziösen Richtung kennzeichnet. Wenn man nämlich eine Allegorie liest oder eine Metapher in der Rede anwendet, so verwandelt sich (transcendiert) ihr Inhalt sofort für die Anschauung in das, was damit indirekt ausgedrückt werden soll. Heißt es beispielsweise in einem Roman: „Der Frühling streute seine farbigen Blüten über die wiedererwachende Natur", so stellt sich doch kein vernünftiger Mensch den „Frühling" etwa als einen Knaben vor, der aus einem großen Füllhorn Blumen auf eine die „Natur" vorstellende, auf dem Felde liegende weibliche Gestalt ausstreut, die, eben aus dem Schlafe erwachend, sich die Augen reibt! Und doch könnte — wollte man solche Metapher malen — die Sache kaum anders dargestellt werden. Nun wäre dies aber etwas ganz anderes, als was thatsächlich gemeint, d. h. für die Phantasie als wahr vorhanden ist. Hierin liegt nun die Quelle der Unwahrheit aller allegorisierenden Malerei:

Das, was hinter der vorgeschobenen Erscheinung als poetische Wahrheit zur Anschauung gelangen soll, kommt im Gemälde nicht zur Darstellung, Das dagegen, was zur Darstellung kommt, nämlich der Schein direkter Naturwirklichkeit, ist gar nicht gemeint und folglich ohne Wahrheit. Daher kommt es, daß alle Allegorieen, z. B. auch die biblischen Parabeln, während sie auf den Leser oder Hörer, durch die dabei vorgehende kontinuierliche Verwandlung in den, ihren wahren Inhalt und Zweck bildenden, ideellen Sinn, so poetisch wirken, sofort trivial, ja lächerlich werden, wenn sie als direkte, aber gar nicht gemeinte Wirklichkeit malerisch fixiert werden. Was könnte z. B. von dem tiefen Sinn der „Parabel vom Säemann" oder „vom guten Hirten" übrig bleiben, wenn ein samenstreuender Bauer oder ein Schäfer mit einem Lamm auf dem Arm gemalt würde? Handelt es sich etwa darin um Landwirtschaft oder um Schafzucht? Wird nun aber gar, um solch Mißverständnis zu vermeiden, statt des Bauers und des Schäfers, die Figur Christi selbst gewählt, dann steigert sich, da die Symbole (der „Same" und das „Lamm") in ihrer Realität verbleiben, weil sie nicht in ihre ideale Bedeutung zu transponieren sind, der Widersinn, selbst vom allegorischen Standpunkte aus, zum höchsten Extrem des Unsinns. Kurz: die Metapher — und diese ist die Grundform aller Allegorieen — muß latent bleiben oder mindestens selber in abstrakter Form, z. B. als Relief oder als Zeichnung gestaltet sein: mit dem plumpen Finger des Scheins direkter Naturwirklichkeit gepackt, wie die Malerei nicht umhin kann zu thun, löst sie sich in leeren Dunst auf, und es bleibt lediglich die bloße Maske, hinter der nichts steckt, übrig.

3. Auch die gemalte Tierfabel enthält solchen Widerspruch: ein gemalter Fuchs bedeutet nicht mehr „Meister Reineke", ein gemalter Löwe nicht mehr „König Nobel" u. s. f. Die Kaulbach'schen Illustrationen zum Goethe'schen Epos oder der von demselben Künstler herrührende grau in Grau gemalte allegorische Kinderfries über den Hauptwandgemälden im Treppenhause

des Neuen Museums zu Berlin würden ihren hohen Reiz und ihre echt künstlerische Bedeutung wesentlich einbüßen, wenn sie, statt gezeichnet, bezw. grau in Grau gemalt, also in einer von der Farbigkeit der Naturerscheinung abstrahierenden und darum selber abstrakten Technik dargestellt zu sein, mit koloristischer Farbenwirkung gemalt wären. In Summa: das allegorische Gemälde, gleichviel, ob in antikem oder biblischem Gewande oder auch in der Form des Tiersymbols, hat lediglich den Wert eines kolorierten Rebus, wenn nicht einer unbeabsichtigten Karikatur.

3. Das Märchen und die Sage; das historisch-litterarische Genre.

Eine viel weniger unadäquate Stellung zur Malerei als die allegorischen Motive nehmen die Gebiete des Märchens und der Sage ein, welche letztere in der Form der „Legende" den Übergang zur eigentlichen Geschichtsmalerei bildet. Da indes diese Motive ihrer Natur nach — wie dies auch schon ihr Name („Märe", d. h. Erzählung, „Sage", „Legende", d. h. was gelesen werden soll) ausdrücklich andeutet — speziell der Wortdichtung angehören, so können, wenn Gestalten oder Situationen aus solcher Wortdichtung durch die bildende Kunst reproduziert werden, solche Reproduktionen strenggenommen nur illustrative Bedeutung beanspruchen und eignen sich insofern nur für die zeichnende Kunst. Indessen mag zugegeben werden, daß sich in diesen, ohnehin durch ihre Popularität sehr bekannten und deshalb keiner Auslegung bedürfenden Gebieten wohl einzelne Motive finden lassen, die auch für die Malerei verwendbar sind, und zwar um so leichter, je mehr ihr Inhalt den Schein historischer Thatsächlichkeit annimmt. Selbst wo, wie in den meisten Märchen, das Wunderbare und Zauberhafte eine mehr oder weniger bedeutsame Rolle spielt, ist immer noch eine Art malerischer Behandlung denkbar, vorausgesetzt daß die Darstellungsmittel sich diesem Charakter der Unwirklichkeit möglichst anpassen, z. B. ein „Elfentanz" in der Form einer heiteren, oder eine „wilde Jagd"

in der einer düsteren Mondlandschaft, da diese ihres farblosen Charaktes wegen selber etwas Geheimnisvolles, ja Zauberhaftes für die Phantasie besitzt. — Was den differenten Stilcharakter des Märchens und der Sage betrifft, so zeigt das erstere ein mehr idyllisch-genrehaftes Gepräge, während die Sage, als Vorläuferin und eigentliche Quelle der heroischen Geschichte, bereits einen der Historienmalerei dramatischen Stils verwandten Charakter offenbart. Wenn daher das „Märchen" etwas kindlich-Gemütliches besitzt, das selbst eine Beimischung naiver Schalkhaftigkeit verträgt, zeigt die „Sage" im Gegenteil einen oft bis zum Düstern gehenden Ernst, dessen Formgepräge wesentlich heroischer Art ist.

Ehe wir zur eigentlichen Geschichtsmalerei, als der obersten Stufe auf der Leiter der realistischen Motivsphäre, übergehen, mag noch erwähnt werden, daß die sog. „Gemälde nach Dichterstellen", oder das historisch-litterarische Genre, darin eine gewisse Verwandtschaft mit dem Charakter des Märchens und der Sage besitzen, daß sie ebenfalls eine vorwiegend illustrative Bedeutung haben. Gegen ihre unbedingte Berechtigung zur malerischen Behandlung sprechen außerdem noch zwei Gründe: einmal können sie immer nur einen bestimmten, aus der Dichtung herausgegriffenen und als solchen fixierten Moment der Handlung wiedergeben, während (z. B. im Drama) der Hauptaccent der künstlerischen Wirkung gerade auf der Entwickelung der Handlung, bezw. der dargestellten Charaktere, beruht; sodann findet in solchem Gemälde, da die betreffende Situation oder der Charakter vom Dichter bereits in einer bestimmten künstlerischen Form gestaltet sind, notwendig eine Übertragung von einer Kunstform (der Dichtung nämlich) auf eine andere, ungleichartige, die Malerei, statt, was ohne subjektive Willkür der Auffassung nicht möglich ist. Es wird daher fast jeder denkende Betrachter eines solchen Bildes, z. B. der Darstellung der „Lady Macbeth schlafwandelnd", an sich die Erfahrung gemacht haben, daß er beim Lesen des Dramas sich diese Situation, ja selbst die Auffassung des Charakters, ganz anders vorgestellt

habe. Bei der theatralischen Aufführung, auf welche das Drama berechnet ist, ist zwar solche Subjektivität der Auffassung ebenfalls nicht zu vermeiden; dafür ist aber auch der Schauspieler kein produktiver, sondern ein reproduzierender Künstler, der sich als solcher viel leichter in eine fremde Vorstellung zu versetzen vermag; und außerdem findet hier keine Fixierung des Charakters und der Situation statt, sondern die Handlung bleibt im Fluß, wodurch sich etwaige Inkonvenienzien leichter wieder ausgleichen. — An eine bloße Illustration dagegen, namentlich wenn sie sich unmittelbar mit dem Text verbindet, also gleichsam am Fluß der Handlung teilnimmt, macht man von vornherein nicht den höheren Anspruch wie an ein selbständiges Gemälde, namentlich wenn dasselbe, wie häufig, im großen historischen Stil und in entsprechender Größe ausgeführt ist. (28.)

4. Die Historienmalerei.

Zur „Historienmalerei" pflegt man, unberechtigter Weise, so ziemlich alle figürlichen Darstellungen, die nicht spezifisch genrehafter Natur sind, zu rechnen, falls sie nur in dem sog. „historischen Stil" behandelt sind, vor allem die religiöse, die mythologische und allegorische Malerei, obgleich in der Allegorie als solcher keine Spur von historischem Inhalt sein kann. Der Grund davon liegt darin, daß man sich leider daran gewöhnt hat, das Kunstwerk nicht nach dem darin zur Anschauung gebrachten Ideeninhalt, sondern nach seinem ganz äußerlichen und abstrakten, weil von jenem Inhalt abstrahierenden Stilgepräge zu beurteilen. (S. 44, d. ff.) Richtiger wäre daher in solchem Falle, nicht von „Stil", sondern von Manier zu sprechen. In solchem Sinne wendet man den Ausdruck „historischer Stil" auch auf das Porträt an und redet sogar von „historischer Landschaft", womit man nicht etwa eine Landschaft mit geschichtlicher Staffage, sondern entweder eine im „Stil" der älteren, der Kunstgeschichte angehörigen Meister behandelte Landschaft oder aber die sog. „stilisierte Landschaft"

versteht, wofür die Vorbilder vielfach dem klassischen Boden des alten Griechenlands oder Italiens entnommen zu werden pflegen. Von dieser Bedeutung des „Historischen" im Sinne eines bloß äußerlichen Stilcharakters haben wir hier, bei der Besprechung der Historienmalerei, abzusehen, um sie in ihrer eigentlichen Bedeutung als Darstellung weltgeschichtlicher Charaktere und Begebenheiten zu fassen.

a. Von diesem Gesichtspunkte aus ist nun zunächst an den Historienmaler die Forderung zu stellen, daß er solche Vorwürfe wähle, die einerseits einen wahrhaft historischen (nicht bloß „geschichtlichen" im Sinne des bloßen Geschehenseins) Inhalt besitzen und andererseits nach der Seite der Anschaulichkeit einen dramatisch bewegten Moment darzustellen Gelegenheit bieten. — Was die erstere Seite betrifft, so hat es die Historienmalerei damit im allgemeinen von jeher ziemlich leicht genommen, während wohl kein Zweifel darüber bestehen kann, daß gerade hierin, in dem ideellen Inhalt, der eigentliche Schwerpunkt der künstlerischen Komposition liegt. Gemälde von dem echt historischen Gewicht wie beispielsweise die Reformationsbilder Lessings („Luther, die Bannbulle verbrennend", „Huß auf dem Scheiterhaufen" u. a.) können in dieser Hinsicht fast als Ausnahmen betrachtet werden.

Um so größeren Wert pflegen die Künstler auf den dramatischen Charakter der zu wählenden Vorwürfe zu legen; aber auch nach dieser Seite hin ist es, genau betrachtet, weniger das eigentlich dramatische Element, d. h. die psychologische Charakteristik der in lebendiger Aktion dargestellten Personen, als zunächst nur das „historische" Exterieur der Situation, d. h. die szenische Ausstattung, das Kostüm ꝛc., weiterhin die Wirkung frappanter Kontraste und nervenerschütternder Effekte von übrigens meist sehr untergeordneter historischer Bedeutung, worauf der Hauptaccent der Wirkung gelegt wird. Und so entstehen denn jene umfang- und figurenreichen und mit einem großen Aufwand von dekorativem Beiwerk ausgestatteten „Staatsaktionen", „Ceremonienbilder" und „historischen Novellen" in Farben, die trotz

aller scheinbaren Großartigkeit der Komposition und trotz glänzender Koloristik den unbefangenen Beschauer kalt lassen müssen, weil er kein tieferes Interesse an dem an sich gleichgültigen Inhalt der Handlung gewinnen kann, wie sehr dieser auch durch ein hohles Theaterpathos, das als dramatische Maske die Leerheit an ideellem Inhalt verbirgt, sich aufbauschen mag.

b. Das entgegengesetzte Extrem zu dieser im grunde geistlosen Auffassung der Historienmalerei bildet die hypergeistreiche Richtung der sog. „symbolisch-historischen" Malerei, welche von Wilhelm v. Kaulbach, wenn nicht erfunden, so doch zu ihrer höchsten Ausbildung gebracht ist, und die ebensoweit über die Grenze des echten Historiengemäldes, nur in entgegengesetzter Richtung, hinausgeht wie das dekorative Ceremonieenbild. Es ist schon früher bemerkt, daß alle Kunst in einem gewissen Sinne einen „symbolischen" Charakter besitzt, insofern das Kunstwerk notwendig eine Beziehung auf eine Idee zur Anschauung bringt und dadurch ein repräsentatives Gepräge offenbart. Auch die Historienmalerei besitzt diesen repräsentativen Charakter; allein dies „Repräsentative" muß, wenn es malerisch möglich bleiben soll, völlig und ohne Überschuß wie ohne Rest in der Darstellung aufgehen, d. h. es muß latent bleiben und sich nicht, unabhängig von den der Wirklichkeit entnommenen Formen, eine tendenziöse Selbständigkeit der Wirkung anmaßen. Dies bedingt aber in erster Linie, daß die Gesetze des räumlichen und zeitlichen Zusammenhangs, welche die historischen Begebenheiten und Persönlichkeiten mit derselben Notwendigkeit beherrschen wie die Naturerscheinungen, strikte beobachtet werden; mit anderen Worten: die Komposition muß als historisch-wahrscheinlich sich darstellen. Geschieht dies nicht, sondern offenbaren — wie dies in der symbolisch-historischen Malerei prinzipielle Tendenz ist — die dargestellten, anscheinend der wirklichen Geschichte, selbst hinsichtlich der Porträtmäßigkeit ihrer Erscheinung, entnommenen Persönlichkeiten einen repräsentativen Charakter nur in dem abstrakten Sinne, daß sie, ohne Rücksicht auf Raum- und Zeit-

inhalt, ja im Widerspruch damit, lediglich als die schematisierten Träger ganz abstrakter und vereinzelter Beziehungen fungieren, so daß nicht sie, sondern nur diese Beziehungen der eigentliche Zweck der Darstellung sind, so werden durch diesen Schematismus die realen Persönlichkeiten notwendig zu bloßen Schemen, zu hohlen Larven herabgesetzt, denen jede Daseinsberechtigung mangelt, obgleich oder vielmehr weil sie durch die koloristische Malerei in voller Realistik zur Anschauung gebracht werden.

Im grunde ist die „symbolisch-historische Malerei" nur eine Abzweigung der allegorischen Malerei und damit, wie diese überhaupt, ein hölzernes Eisen. Am deutlichsten erkennt man den inneren Widerspruch zwischen Form und Inhalt, woran diese ganze Richtung krankt, an einem konkreten Beispiel: in dem sog. „Reformationsbilde" (in dem schon erwähnten Cyklus der Kaulbach'schen Wandgemälde im Neuen Museum von Berlin) sind, in einem tempelartigen Raum von architektonisch undenkbarer Form, eine Menge von „historischen" Persönlichkeiten, welche als Träger der reformatorischen Bestrebungen von etwa fünf Jahrhunderten (1100—1600) in den Gebieten der Wissenschaften, der Künste und des sozialen, bew. religiösen Lebens, gruppenweise und innerhalb jeder Gruppe in so engem aktionsmäßigen Kontrast dargestellt, als ob sie im Leben sämtlich nicht bloß derselben Zeit angehört, sondern auch thatsächlich miteinander verkehrt hätten. Dabei ist die Darstellung nicht bloß in koloristischer Hinsicht, sondern auch in bezug auf porträtmäßige Behandlung der Art realistisch behandelt, daß das Ganze durchaus den Eindruck macht, als ob es sich um eine wirkliche, der Geschichte angehörige Begebenheit handelte, während doch die entfernteste Möglichkeit einer solchen ausgeschlossen ist. — Das einzige Moment, welches dieser Komposition einen gewissen Anschein von Berechtigung geben könnte, ist dies, daß es sich dabei nicht um ein Staffelei-, sondern um ein Wandgemälde handelt, das sich als solches an die Architektur anschließt und mit dieser, indem es zu ihrem Schmuck dient, in ideellem Zusammen-

hange steht. Allein einmal fehlt bei den erwähnten Gemälden solch Zusammenhang überhaupt — denn was hat beispielsweise die „Zerstörung Jerusalems“ oder „die Hunnenschlacht“ mit der Geschichte der Plastik, des Kupferstichs und der Kunstindustrie zu thun, denen das Museum gewidmet ist? —; sodann sind, in vollständiger Umkehrung von Mittel und Zweck, nicht die Gemälde für das Treppenhaus gemalt, sondern vielmehr das Treppenhaus für die Wandgemälde gebaut, und endlich — und dies ist das ästhetisch Entscheidende — sind sie nicht in einer dem abstrakten Inhalt adäquaten, d. h. ebenfalls abstrakteren Technik, etwa in freskoartigem Halbfarbenton oder grau in Grau, sondern in durchaus koloristischer Weise ausgeführt und überdies in breiten Goldrahmen eingefaßt, um sie recht deutlich als selbständige Kunstwerke zur Geltung zu bringen. Da nun schon eines dieser Momente hinreicht, um ihre ästhetische Berechtigung in Frage zu stellen, so muß ihr Zusammenwirken vollends den Eindruck eines „hölzernen Eisens“ hervorrufen; ganz abgesehen von der inneren Zusammenhangslosigkeit der Motive, auf die hier nicht näher einzugehen ist. (29.)

c. Gleichwohl besitzt die echte Historienmalerei als erste, d. h. höchste Stufe auf der Leiter der realistischen Motivsphäre, im Vergleich mit den folgenden Stufen, einen wesentlich idealistischen Charakter, der, analog der ersten Stufe in der Entwickelung der räumlichen Künste überhaupt, der Architektur nämlich, als Monumentalität bezeichnet werden kann. Denn das Wesen der „Monumentalität“ besteht eben darin, daß, entsprechend der inneren Größe der weltgeschichtlichen Ideen und Persönlichkeiten, welche im Historiengemälde zur Darstellung gelangen, sich in der stilistischen Behandlung des Vorwurfs ebenfalls eine gewisse Großheit der Auffassung offenbaren muß, die, analog der architektonischen Monumentalität, alles ausschließt, was die kleinliche Form eines engbegrenzten Lebenskreises, d. h. des Genrehaften, an sich trägt. Dieser monumentale Charakter verleiht nun dem Historiengemälde wie dem

monumentalen Bauwerk das Gepräge der Erhabenheit; und so erkennt man auch hier die Wirkung des allgemeinen Entwicklungsgesetzes, daß nicht nur in der Stufenfolge der Kunstgattungen, sondern auch in der der Arten innerhalb derselben Gattung ein bestimmter Fortgang von Erhabenheit zur Anmut stattfindet. —

Wenn sich nun im Historiengemälde diese Erhabenheit, die aber durch das Motiv bedingt, d. h. innerlicher Natur sein muß, nicht ausprägt — und dies kann hauptsächlich nach zwei Richtungen hin geschehen —, so verliert es in demselben Grade an seiner spezifisch-künstlerischen Wirkung, als diese Forderung unerfüllt bleibt, wie sehr es sonst durch technische Meisterschaft sich auszeichnen mag. Die eine Richtung kennzeichnet sich durch die genrehafte Auffassung eines wirklich historischen Vorwurfs, die andere, umgekehrt durch die bloß äußerliche, gewissermaßen theatralische Gespreiztheit, womit ein historisch-bedeutungsloser Vorgang in Wirklichkeit gesetzt wird, d. h. im falschen Pathos. Beide Richtungen haben das Gepräge der Stillosigkeit, die erstere nach seiten der Form, die zweite nach seiten des Inhalts, und bedürfen deshalb keiner näheren Erläuterung, da sie eben mit dem Wesen der echten Historienmalerei in offenbarem Widerspruch stehen. Dennoch ist zu sagen, daß die zweite Richtung, ihrer Inhaltslosigkeit wegen, einen abstoßenderen Eindruck macht als die erstere, welche nur gegen die Form sündigt. Während, wie in den Menzel'schen Historienbildern, die genrehafte Stillosigkeit in der Auffassung eines historischen Motivs wenigstens einen substanziellen, oft sogar sehr interessanten Gehalt besitzt, wenn derselbe auch an unrechter Stelle zur Anschauung gebracht wird, wirkt die Stillosigkeit der unechten Monumentalität deshalb so widerwärtig, weil das ihr anhaftende Gepräge äußerlicher Gespreiztheit, als bloße Maske der Erhabenheit, die innere Hohlheit der Komposition nicht zu verbergen imstande ist.

5. Das historische Genregemälde.

Als Zwischen- und Übergangsstufe von dem eigentlichen Historiengemälde zum Genregemälde im engern Sinne ist einerseits das Schlacht-, andererseits das historische Genregemälde zu bezeichnen. Das erstere kann zwar einen historisch wichtigen Moment zum Vorwurf haben; da es aber, des zu großen Umfangs der Szenerie wegen, nicht imstande ist, diesen Moment in seiner vollen historischen Bedeutung zur Anschauung zu bringen, und es außerdem, aus Gründen seiner praktischen Bestimmung, meist genötigt ist, den darzustellenden Moment in seiner porträtmäßigen Wirklichkeit wiederzugeben, so fehlt ihm, trotz aller stürmischen Bewegung, doch gerade Das, was das Historienbild als solches kennzeichnet, nämlich die künstlerische Freiheit der Gestaltung, sowie die dramatische Kraft und Größe der monumentalen Wirkung. Die wirksamste, aber eben darum genremäßige, Form des Schlachtgemäldes ist deshalb die episodische; d. h. die lebendige Schilderung eines aus dem Gesamtgewirr einer großen Schlacht herausgegriffenen dramatisch-wirksamen Moments, namentlich wenn sich derselbe an eine historische Persönlichkeit knüpft, die den ideellen Mittelpunkt der Kompositon bildet. — Das historische Genrebild im engeren Sinn des Wortes kann zwar, wenn es sich nicht auf die Schilderung kulturgeschichtlicher Zustände beschränkt, ebenfalls eine historische Persönlichkeit zum Mittelpunkt der Darstellung haben; aber dann hat es dieselbe nicht in ihrer historischen Bedeutung, sondern vielmehr in privater, rein individuell-menschlicher Situation begriffen zur Anschauung zu bringen. In diese Rubrik gehören daher alle diejenigen, meist etwas anekdotenhaften Kompositionen, die einen großen Mann besonders von seiner Gemütsseite, und zwar oft mit einem Anflug von Komik in der Situation, darstellen. So tritt hier bereits, im Vergleich mit der Erhabenheit des Historienbildes, ein Element des Anmutigen auf, welches, auch in der äußeren Behandlung,

die Strenge des idealistischen Stils ausschließt, ohne jedoch die Grenze des eigentlichen Genres zu überschreiten, d. h. nicht bis zur pikanten Ungebundenheit nnd realistischen Derbheit, deren das letztere fähig ist, fortzugehen. Denn die thatsächliche Größe des Mannes, welcher den Mittelpunkt der Komposition bildet, verlangt immerhin, auch wenn sie nicht Zweck der Darstellung ist, seitens des Darstellers eine pietätvolle Rücksicht, die alles niedrig Komische ausschließt, weil dies hier leicht ins Karikaturartige umschlagen kann.

6. Die Genremalerei.

a. Wenn die Historienmalerei auf die wichtigen Ereignisse und großen Persönlichkeiten der kulturgeschichtlichen Entwickelung der Nationen angewiesen ist, so hat dagegen die Genremalerei ihre Motive aus den engeren Kreisen des volkstümlichen und individuellen Gemütslebens zu wählen, welche durch das Auftreten eines neuen Elements, nämlich des Gegensatzes zwischen ernster, bezw. tragischer, und heiterer, bezw. komischer Auffassung, sogleich in mehren Arten sich gliedert, die wieder vielfache Übergangs- und Mischformen zulassen. Dieser Gegensatz entwickelt sich naturgemäß durch das Hinzutreten des bereits im „historischen Genre" sich wirksam zeigenden Elements des Anmutigen, das aber erst hier zur vollen Geltung gelangt. Jetzt, wo wir aus der großen Sphäre weltgeschichtlicher Ereignisse in die kleinere Sphäre der individuell-menschlichen Empfindung und Anschauung herabsteigen, eröffnet sich auch der heiteren Lebensauffassung, selbst dem Humor, ein freierer Spielraum. Zwischen den beiden Extremen des Ernstes und der Heiterkeit, welche in der Form des „tragischen" und des „komischen Genres" sich darstellen und die ebensowohl in dem weitern Rahmen der sozialen, wie in dem engeren der individuellen Lebenskreise zur Geltung gelangen, giebt es aber manche, aus diesem Gegensatz heraustretende Mittelformen, welche, wie das sog. ethnographische und kulturhistorische Genre, bloß

durch den Reiz ihres fremdartigen Exterieurs anziehend wirken, wie beispielsweise die Darstellung eines „Sklavenmarktes in Konstantinopel", eine „Schule in Kairo", oder eine „Rastende Karawane in der Wüste" und ähnliches. Was solchen Motiven eine die Phantasie besonders fesselnde Anziehungskraft verleiht, das ist die sich mit ihnen naturgemäß verbindende landschaftliche, bezw. architektonische Szenerie von ebenfalls fremdartigem Charakter, welche der Situation als Hintergrund dient. Oft freilich gewinnt dieselbe, der figürlichen Komposition gegenüber, eine solche Bedeutung, daß sie nicht mehr als bloßes Beiwerk (Staffage), sondern als Hauptzweck der Darstellung erscheint und dadurch den genremäßigen Inhalt selbst zur Staffage herabsetzt. Dies ist nicht ohne weiteres als ein Fehler zu betrachten; nur erhält das Bild dadurch einen andern Charakter, d. h. es giebt sich dann als Landschafts- bezw. Architekturgemälde mit figürlicher Staffage aus.

b. Das soziale Leben ist, teils infolge der zahlreichen Klassenunterschiede und Bildungsgrade, teils nach seiten der verschiedenen Berufs- und Beschäftigungsweisen, so mannigfaltig gestaltet, daß es zu weit führen würde, auch nur die Hauptformen der daraus durch Konflikte verschiedener Art sich entwickelnden Motive zu charakterisieren. Es ist daher nur im allgemeinen zu bemerken, daß außer dem „ethnographischen Genre" noch eine andere Zwischenart zwischen dem „tragischen" und dem „komischen" sozialen Genre angeführt werden kann, dessen Motive den Beschauer nicht durch die räumliche, sondern durch die zeitliche Entfernung der dargestellten Situation fremdartig berühren: das kulturgeschichtliche Genre, das als eine Unterart des oben besprochenen „historischen Genres" bezeichnet werden kann, indem es Szenen aus dem sozialen Leben der Vergangenheit zur Anschauung bringt. Es giebt Maler, welche bestimmte Perioden der Geschichte in dieser Hinsicht als Spezialität behandeln, z. B. Alma-Tadema das soziale Leben der altorientalischen und antiken Welt, de Leys das des Mittel-

alters und der Reformationszeit, von Hagn u. a. das der Rokoko- und Zopfzeit u. s. f. Da jedoch die Kenntnis eines solchen fremden Lebens nicht auf eigner Anschauung beruhen kann, sondern nur aus historischen Studien, bezw. aus der Nachbildung alter zeitgenössischer Meister zu gewinnen ist, so ist es schwer zu vermeiden, daß der fremdartige Charakter solcher Darstellungen etwas Gekünsteltes annimmt, was ihnen den vollen und unmittelbaren Eindruck innerer Wahrheit entzieht.

c. In eine engere Grenze als das „soziale Genre" ist das „individuelle Genre" eingeschlossen, welches seine Motive hauptsächlich, jedoch keineswegs ausschließlich, der Gemütssphäre des Familienlebens und aus diesem wieder vornehmlich dem Lebens- und Anschauungskreise des Kindes entnimmt. Hier tritt nun abermals ein neues Element der künstlerischen Wirkung auf, welches sich zwar auch schon in gewissen Vorwürfen komischen Inhalts aus dem Gebiet des sozialen Genres, die dem niederen Volksleben angehören, geltend macht, nunmehr aber einen spezifischeren und reineren Charakter offenbart: die Naivetät. Das „Naive" ist eine Form des Komischen, die aber ausschließlich der mit den konventionellen Formen des höheren Kulturlebens unbekannten und insofern unschuldigen Natur der Kindheit eigentümlich ist, gleichviel ob diese Kindheit einem wirklichen Kinde oder einer noch in kindlichen Anschauungen befangenen Bildungsstufe des Volkes angehört. Ja, das heiter-Kindliche kann sich, wie im sozialen Genre das Ernste, mit einem Element des „Rührenden" verbinden, wodurch jener gemischte, aber das Gemüt tief ergreifende Eindruck hervorgebracht wird, den man treffend als ein „Lächeln unter Thränen" bezeichnet. An solchen naiv-rührenden Vorwürfen sind beispielsweise die Reuter'schen Erzählungen reich.

d. Eine wesentlich andere Färbung besitzt in diesem Gebiet das rein komische Genre, welches im Gegensatz zu der unselbstsüchtigen Regung des Mitgefühls, auf welche das kindlich-naive Genre hinwirkt, vielmehr auf einem Element der Schadenfreude

beruht, in welcher das anschauende Subjekt über die sich blamierende Dummheit oder bestrafte Schlechtigkeit der komischen Persönlichkeit in Lachen ausbricht. (Man erinnere sich nur Fallstaffs mit seinen „Steifleinenen" oder im Waschkorb bei den „Weibern von Windsor".) — Wie aber das Historiengemälde in seiner monumentalen Wirkung an der Klippe des „falschen Pathos", d. h. der theatralischen Gespreiztheit, scheitern kann, so giebt es auch sowohl für das „ernste soziale" wie für das „kindlich-naive" Genre mancherlei Klippen, welche die beabsichtigte Wirkung nicht nur aufheben, sondern in ihr Gegenteil verkehren, namentlich die falsche Sentimentalität und die gemachte Naivetät. Diese wirken darum so widerwärtig, weil derartige Darstellungen jene innere Wahrhaftigkeit vermissen lassen, welche hier, im Ausdruck unbefangener und aufrichtiger Gemütsbewegung, am wenigsten entbehrt werden kann. —

Aber auch das „komische" Genre hat gewisse Klippen zu vermeiden, wenn seine Wirkung nicht beeinträchtigt werden soll: zunächst die plumpe Trivialität, wie sie sich häufig auf den Bildern der älteren Niederländer, z. B. Ostade, Teniers u. a. sich breit macht, deren Motive, wie „prügelnde" oder „zechende Bauern" und ähnliches, mit Unrecht als „niedrig-komisch" bezeichnet werden, da sie zwar niedrig, ja gemein, aber meist sehr wenig komisch sind. Freilich hat für einen selber gemeinen Geschmack sogar das Obszöne etwas Komisches. Ein anderes Extrem des komischen Genres ist die Karikatur, welcher aus einem andern Grunde die ästhetische Berechtigung auf malerische Darstellung abzusprechen ist. Hegel definiert die Karikatur als „Charakteristik des Häßlichen"; sie ist aber vielmehr umgekehrt die Verhäßlichung des Charakteristischen, und zwar eine solche Verhäßlichung, die, weil sie nur durch die Form, d. h. durch die lineарische Komposition, durchaus aber nicht durch das Kolorit zum Ausdruck gelangt und außerdem eine wesentlich witzige, d. h. verständig-komische Wirkung beabsichtigt, sich notwendig der Darstellung durch die Farbe entzieht und sich

auf die Zeichnung zu beschränken hat. Das „Verständige", d. h. hier Abstrakte, liegt nämlich darin, daß das Naturvorbild nicht — wie es für die Malerei notwendig ist — in seiner charakteristischen Wahrheit, sondern in absichtlicher Verzerrung zur Anschauung gebracht wird, durch welche es „komisch" wirkt. Deshalb ist die Karikatur, namentlich wenn sie, über die Grenze eines bloß phantastischen Spiels mit verzerrten Formen hinaus, eine ironische Beziehung auf menschliche Verhältnisse oder gar auf bestimmte Persönlichkeiten enthält, weniger für die bildende Kunst als für die Poesie geeignet, wo sie in Form der „Satire" überhaupt, sowie der „Parodie" und „Travestie" auftritt. So „häßlich" daher ein Naturvorbild sein mag, z. B. ein Trunkenbold mit einer kupferroten Nase (wie Bardolf), so giebt es wohl Anlaß zu Witzeleien, woran es denn auch Fallstaff bekanntlich nicht fehlen läßt, aber in seiner charakteristischen Wahrheit durch die bildende Kunst *dargestellt*, wird es immerhin noch nicht zur Karikatur, sondern erst dann, wenn das Moment des natürlich-Häßlichen bis zum Unnatürlichen übertrieben wird: dieses aber geht, eben weil es unnatürlich ist, über die Grenzen der malerischen Darstellung hinaus. — Da das Karikaturartige ausschließlich in der Form liegt, so scheint es, als ob es, wenn auch nicht für die Malerei, so doch für die Plastik als die Kunst der reinen Form sich eigne; allein abgesehen davon, daß die Plastik, als wesentlich ideale Kunst, eine genrehafte Behandlung überhaupt schwer verträgt, (vgl. Anm. 21), so entzieht sich die Karikatur, als die niedrigste Art des Genres, derselben gänzlich. Höchstens wäre sie in untergeordneter Weise als ornamentales Beiwerk der Architektur verwendbar; und in dieser Weise ist sie denn auch vielfach von dem derben volkstümlichen Humor der alten Baumeister, aber stets zu trivialen Zwecken, selbst an Kirchen, z. B. als Wasserspeier, Taufsteinträger, Säulenkapitäler u. dgl. zur Anwendung gebracht. —

Danach ist im allgemeinen daran festzuhalten, daß das Hauptgebiet der Karikatur sich auf die zeichnende Kunst und nament-

lich auf die Illustration von Witzblättern zu beschränken haben wird.

5. Endlich sind noch einige Richtungen des Genres zu erwähnen, denen ebenfalls, wenn auch aus verschiedenen Gründen, die ästhetische Berechtigung zur malerischen Behandlung zu versagen ist: vor allem das sog. moralisierende Genre. Nach dem, was früher prinzipiell über das Verhältnis des Ästhetischen zum Ethischen, d. h. der Kunst zur Sittlichkeit, bemerkt wurde, (s. S. 3), bedarf es hier keiner besonderen Erörterung darüber, daß überall, wo in der künstlerischen Darstellung die Absicht auf sittliche Wirkung zu Tage tritt, d. h. wo eine moralisierende Tendenz Zweck derselben ist, die Sphäre der reinen Anschauung überhaupt verlassen und die Kunst, welche Selbstzweck sein soll, zum bloßen Vehikel einer ihr fremden Wirkung herabgesetzt erscheint. Die ästhetische Wirkung ist an sich weder unsittlich noch — um auch die dritte Thätigkeitssphäre heranzuziehen — unlogisch; aber sie darf sich als Wirkung unmittelbar nur an die ästhetische, nicht aber direkt an die sittliche Empfindung oder an das logische Erkennen wenden. Geschieht dies, wie beispielsweise in den moralisierenden Tendenzbildern Hogarths, so mag der Beschauer sich an den geistreichen Beziehungen und witzigen Pointen, die der Maler in seine Kompositionen hineingeheimnist, ergötzen; aber es ist dies eine Ergötzung, die, wie die Karikatur, in welche übrigens solche Tendenz leicht verfällt, lediglich dem Verstande angehört und deshalb auf die reine Anschauung eher abstoßend als anziehend wirkt, weil sie in einer ihr unadäquaten Darstellungsform auftritt. — Eine zweite Richtung, welche zu der im Gebiet der Historienmalerei vorkommenden Malerei nach Dichterstellen in Parallele steht, macht sich auch in der Sphäre des Genres geltend: das litterarische Genre. Es umfaßt alle jene Motive, zum großen Teil komischer, vielfach aber auch sentimentaler Natur, welche kleinbürgerlichen Novellen und humoristischen Erzählungen, sowie Lustspielen entnommen sind, wie beispielsweise die Gemälde von Hasen-

clever und Adolf Schrödter mit Motiven aus der „Jobsiade", dem „Donquixote", den „Fallstaffiaden" Shakespeares u. s. f. Allein so interessant dieselben durch ihre geistreiche Behandlung sind, so liegt doch in ihrer reproduktiven Natur ein Element, das sie — wie die Motive des historisch-litterarischen Genres — mehr für die Illustration als für die selbständig schaffende, d. h. kompositionell-originale Staffeleimalerei geeignet erscheinen läßt.

7. Das Bildnis.

Die letzterwähnten Arten des Genres besitzen bereits einen so substanziell-realistischen Charakter, daß von ihnen bis zur konkreten Individualisierung einer darzustellenden Persönlichkeit nur noch ein kleiner Schritt ist; um so kleiner, als es auch in der Porträtmalerei sich nicht bloß um die äußerliche Ähnlichkeit, sondern wesentlich um die Ausprägung des physiognomischen Ausdrucks handelt, der bei dem Original der Reflex seines Innern ist. Hierfür besitzt nun die Malerei, namentlich im Inkarnat und in der Wiedergabe des Blicks, Darstellungsmittel, welche der Plastik versagt sind, weshalb die Porträtmalerei überhaupt ein viel realistischeres Gepräge hat als die Porträtplastik. (Vgl. S. 81.) Gleichwohl verlangt auch das gemalte Bildnis, wenn es anders als echtes Kunstwerk Geltung beansprucht, eine gewisse Idealisierung, jedoch nicht in dem trivialen Sinne einer bloßen „Verschönerung", welche nichts als eine Verflachung des Charakteristischen ist, sondern im Gegenteil in dem Sinne, daß es das Individuum seinem innerlichen Gewordensein nach, d. h. in der von den Zufälligkeiten der Erscheinung unabhängigen Wahrheit des Charakters zur Anschauung bringt. So gefaßt, verliert der Satz, daß „das künstlerisch aufgefaßte Bildnis ähnlicher sein müsse als das Original", so paradox er klingt, seine widerspruchsvolle Bedeutung; „ähnlicher" nämlich insofern, als das Original, welches dem Künstler in den verschiedenen „Sitzungen" zum Vorwurf dient, sich selber nicht immer ähnlich ist, weil es nicht nur in

körperlicher, sondern auch in geistiger Hinsicht zufälligen Wandlungen der Stimmung und folglich auch des Ausdrucks unterworfen ist, welche seinem genetischen Individualcharakter — um diesen Ausdruck zu brauchen — nicht immer homogen sind, ja zuweilen denselben entstellt erscheinen lassen. Durch den Wechsel einer solchen veränderlichen Tagesmaske, die unbewußt jeder Mensch trägt, hindurchzuschauen auf das Bleibende und Wesentliche und darum allein Charakteristische: dies ist die Hauptaufgabe für jeden in künstlerischer Weise arbeitenden Porträtmäler; und hierzu reicht die bloße technische Virtuosität und die größte Fertigkeit im „Treffen" nicht hin, sondern dazu ist Menschenkenntnis überhaupt und Feinheit der psychologischen Beobachtung erforderlich, die freilich nur wenige Porträtmaler in genügendem Grade besitzen, die aber dann „Künstler" im wahrsten Sinne des Wortes sind.

Abgesehen von diesem allgemeinen, den künstlerischen Charakter des Bildnisses betreffenden Gesichtspunkt, ist hinsichtlich der besonderen Auffassungsweisen desselben auf die ästhetischen Unterschiede hinzuweisen, welche schon die allgemein-menschliche Schönheit in bestimmte konkrete Gegensätze auseinander treten lassen und die im ersten Bande (S. 171 u. 177 ff.) ausführlich erörtert sind. Hier ist vornehmlich nur auf den Doppelgegensatz einerseits des Geschlechts, andererseits, innerhalb desselben, auf den des Alters hinzuweisen, da das „männliche Porträt" im allgemeinen den Eindruck der Würde, das „weibliche" den der Anmut machen muß, und da, hinsichtlich desjenigen Altersgegensatzes, in welchem der geschlechtliche Charakterunterschied entweder, wie beim „Kinde", noch nicht, oder, wie beim Greise und der Matrone, nicht mehr eine konkrete Bedeutung besitzt, jene Auffassungsunterschiede ebenfalls zur Geltung kommen müssen; mit anderen Worten: das Bildnis des Kindes — ob Knabens oder Mädchens — wird im allgemeinen auf anmutige, das des Greises und der Matrone auf würdevolle Haltung abzielen, obschon selbstverständlich selbst hier der Ge-

schlechtsunterschied nicht bis zur völligen Indifferenz herabgestimmt werden darf. Es wird daher die Anmut des kleinen Mädchens einen lieblicheren Charakter zeigen müssen als die des Knabenporträts, und ebenso wird die Würde der Matrone durch ein sekundäres Element der Anmut zu mildern sein. Daß übrigens diese allgemeinen und deshalb auch nur typisch zu bestimmenden Formunterschiede eine unendliche Menge von Modifikationen zulassen, die schon durch die konkrete Verschiedenheit der Individualitäten bedingt sind, ist selbstverständlich: im großen und ganzen geben die hier erwähnten indes doch das Hauptregulativ für die künstlerische Behandlung des Porträts ab.

Schließlich ist zu bemerken, daß, wo es sich nicht um das Porträt einer beliebigen Privatperson, sondern um die porträtmäßige Darstellung eines öffentlichen Charakters, eines Fürsten, berühmten Feldherrn, Staatsmannes u. s. f. in dieser ihrer Eigenschaft handelt, das Bildnis denselben Forderungen unterliegt wie das Historiengemälde oder das plastische Denkmal, d. h., daß es dem Gesetz der monumentalen Stilisierung Rechnung tragen muß. — Alles, was sonst noch hinsichtlich der technischen Behandlung des Bildnisses zu bemerken ist, z. B. über die Unterschiede des „Brustbildes", des „Kniestücks", der Darstellung „in ganzer Figur" u. s. f., sowie des „Einzel-" und „Gruppenbildnisses", gehört in das Bereich der Kunstmitttel, die später im Zusammenhange zu betrachten sind.

8. Die Tiermalerei.

Das Bildnis gehört zwar ausschließlich der menschlichen Sphäre an; insofern es jedoch den Menschen in seinem konkreten Einzeldasein, auch von der Naturseite seiner Erscheinung, als Objekt der künstlerischen Darstellung auffaßt, steht es, als realistischste Art der Figurenmalerei, bereits nahe an der Grenze, jenseits deren das Gebiet der Naturdarstellung im objektiven Sinne liegt; und hier schließt sich wieder als erste Stufe auf der Leiter der Naturdarstellungsobjekte die Dar-

stellung des dem Menschen von allen Naturorganismen am nächsten stehenden und ihn deshalb am sympathischsten berührenden Tierlebens an. Doch ist hier sogleich auf den für die künstlerische Darstellung charakteristischen Unterschied aufmerksam zu machen, der in dieser Hinsicht zwischen den höheren und niederen Tiergattungen obwaltet, nämlich daß nur die ersteren, und zwar als lebendige Individuen, jene Sympathie besitzen und daher Objekte der Tiermalerei sind, während die niederen, wie Insekten, Würmer, selbst Fische, sowie die ersteren als tote in das Gebiet des Stilllebens gehören. Daß das Tiermotiv überhaupt sich für die Malerei mehr als für die Plastik eignet, liegt in der wesentlich realistischen Natur desselben. Hinsichtlich der Darstellungsmittel kennzeichnet sich dieser Unterschied dadurch, daß in der plastischen Darstellung das Tier, gleichviel ob als Einzelfigur oder in Gruppierung, als losgelöst von der Natur zur Erscheinung gelangt, so daß es sogar als ein Fehler zu betrachten ist, wenn auf der Plinthe allzu naturalistische Andeutungen von Felsen oder von Vegetation gegeben werden.

Was nun die malerische Behandlung des Tiermotivs betrifft, so sind in derselben verschiedene Stufen oder Arten zu unterscheiden, welche zum Teil mit den Arten der menschlichen Figurenmalerei in Parallele stehen. Außerdem kommen aber noch andere Unterschiede in betracht, z. B. ob es sich um ein zahmes (Haus-) Tier oder um ein wildes (Jagd-) Tier, ferner ob es sich um ein in Freiheit oder im Dienste des Menschen befindliches u. s. f. handelt. Drittens gewinnt das Tiermotiv, zuerst in leichter, die natürliche Grenze nicht überschreitender Andeutung, weiterhin dann aber ausdrücklich und intentionsmäßig eine symbolische Bedeutung, indem ihm eine seiner Natur verwandte Beziehung auf das menschliche Empfinden und Handeln untergelegt wird, die ihm als bloßem Tier fremd ist, wie im „Reineke Fuchs“. Das Extrem dieser symbolischen Behandlungsweise des Tieres ist dann schließlich die ausge-

sprochene Tierallegorie in Form der Tierfabel, welche eine didaktische Tendenz hat und, wie die Allegorie überhaupt, die Grenze des malerisch Zulässigen überschreitet. Ja, man könnte viertens noch einen Schritt weitergehen und das Tier auch, wie es mit Pflanzenformen geschieht, als Element ornamentaler Darstellung, d. h. schematisch behandeln; allein dies geht über die eigentliche Tierdarstellung überhaupt hinaus, da hierbei gar nicht mehr das Tier als solches, sondern der dekorative Zweck, für den die tierische Form verwandt wird, Objekt der Darstellung ist. Suchen wir die Hauptformen dieser Stufenfolge kurz zu charakterisieren.

a. Wenn in dem Gebiet der menschlichen Figurenmalerei von den idealistischen zu den realistischen Motiven fortgegangen wurde, so kann hier, im Gebiet der Tiermalerei, an die Porträtmalerei anknüpfend, der umgekehrte Weg eingeschlagen, d. h. das Tier zunächst ebenfalls als Porträtmotiv betrachtet werden. Das „Tierporträt" steht als Kunstobjekt dem Stillebenmotiv am nächsten; sein künstlerischer Reiz besteht in der liebevollen Detaillierung und treuen Naturnachahmung, und deshalb erfordert es, schon um eine Beschauung in der Nähe zu ermöglichen, einen kleinen Rahmen; eine Forderung, die indes selten Berücksichtigung findet. Wenn daher Rosa Bonheur ihren „Lieblingsstier", oder Hoguet seine „Trappe", Troyon seine „Kühe", Verboeckhoven seine „Schafe" lebensgroß malten, so sind sie nicht deshalb, sondern trotzdem als echte Künstler zu betrachten. Begründet wird jene Forderung aber dadurch, daß das ideelle Gewicht eines Motivs stets mit der Behandlung und infolgedessen mit dem Umfang des Werkes in strengstem Zusammenhang stehen muß, diese also nicht der Willkür und dem subjektiven Belieben des Künstlers anheimfallen, der, je spezieller das Gebiet ist, dem er sich widmet, um so leichter geneigt ist, die relative Bedeutung desselben zu überschätzen.

b. Das Tierporträt setzt das Tier als ruhendes oder doch als wenig bewegtes voraus. Erst in der entschiedenen Bewegung

aber offenbaren sich der Charakter, das Temperament, die Gewohnheiten des Tiers, kurz Das, was der Tierphysiognomie ein seelisches Gepräge verleiht. Hier kommt nun der Unterschied zwischen zahmen Haus- und Landtieren und freien Feld- und Waldtieren schon mehr in betracht. Die ersteren erhalten durch ihren Zusammenhang mit dem menschlichen Leben einen kulturellen Hintergrund, der den letztern fehlt: ein wildes Tier im Käfig ist eigentlich gar kein Kunstmotiv, weil darin ein Widerspruch liegt; handelt es sich aber dabei um eine Genreszene, wie sie in zoologischen Gärten und „Tierbuden" vorkommen, so wird das Motiv der Tiermalerei überhaupt entrückt und in das Gebiet des Genres verlegt. Auch bei der Darstellung zahmer Haustiere kann solche genrehafte Auffassung zur Geltung kommen; gewöhnlich sind es Kinder oder Landleute, die, weil sie der Naturstufe des Tieres näher stehen mit diesen in einen genrehaften Zusammenhang gebracht werden. Eine besondere Art der Auffassung des Tiermotivs kann als

c. Tierlandschaft bezeichnet werden, wovon die „Tieridylle", worin sich, wie in den einzelnen kleinen Idyllen von Voltz, Tier- und Landschaftsmotiv mit entsprechender menschlicher Staffage (ein Hirtenjunge oder dergl.) zu einem harmonischen Stimmungsbilde zusammenschließen, wieder eine spezielle Unterart bildet. Auch bei der Darstellung freier Feld- und Waldtiere kann ein Nachdruck auf die umgebende Natur gelegt werden, schon weil diese Tiere in noch viel innigerem Zusammenhang mit der Natur stehen als das zahme Haustier. Dennoch dürfte sich hier eine stärkere Unterordnung des einen oder anderen Elements empfehlen: ist das Tier oder die Tiergruppe, z. B. eine ruhende Rehfamilie, Hauptgegenstand der Darstellung, so ist die landschaftliche Umgebung nur soweit in betracht zu ziehen, als dadurch auch der lokale Charakter des Tiers bestimmt wird. Ist dagegen die Landschaft und ihre Stimmung der Hauptzweck der Darstellung, so hat sich die Tierstaffage, weil sie nur zur Charakterisierung dieser Stimmung dient, derselben unterzuordnen.

d. Am entschiedensten ist die Forderung der Unterordnung der lokalen Umgebung bei der Darstellung des Tiers im Zustande des Affekts oder in einer charakteristischen Lebensäußerung überhaupt; eine Auffassung, die als Tiergenre bezeichnet werden kann, das, analog dem menschlichen Genre, seine naive, seine humoristische, ja selbst seine tragische Seite besitzt. Hierin liegt nun ein bedeutender Schritt zur höheren Verwertung des Tiers als Objekts künstlerischer Darstellung. Denn erst in der Aktion offenbart sich das Temperament und das intellektuelle Leben, mit anderen Worten der Charakter des Tiers in voller Deutlichkeit; es tritt dadurch aus dem allgemeinen Niveau der Gattung heraus in die Sphäre konkreterer Individualität. Während daher auf den früheren Stufen gerade die treue Wiedergabe des allgemeinen Gattungscharakters Zweck der künstlerischen Darstellung war, richtet sich hier das Auge des Künstlers vielmehr auf die individuelle Charakteristik; allerdings werden dabei nicht nur diejenigen Tiere in Frage kommen, welche, wie namentlich die Hunde, einer solchen höheren Entwickelung zu prägnanterer Individualität fähig sind, sondern auch solche die eine natürliche Anlage zur Aktion besitzen. — In diesem Gebiet findet nun der Künstler bereits einen reichen Stoff mannigfaltigster Motive, weil hier das Tier nach allen Seiten hin ein naives Spiegelbild der menschlichen Natur selbst darbietet: das Familienleben, die Zärtlichkeit und Aufopferungsfähigkeit der Mutterliebe, die Anhänglichkeit, Dankbarkeit und Treue mancher Tiere, die täppische Unbeholfenheit und drollige Schalkhaftigkeit der Jungen, ihre Lust am tändelnden Spiel, aber auch die Eifersucht, der Zorn, die Hinterlist und Schlauheit, mit der gewisse Tiere ihren Feinden auflauern, kurz dies und vieles Andere gewährt ein interessantes Abbild menschlicher Gefühle und Leidenschaften.

e. Es liegt daher für den Künstler nahe, auf diesem Parallelismus fußend, das Tier ausdrücklich zum symbolischen Träger menschlicher Charaktereigenschaften zu machen, so daß — wie bei der Allegorie — der Accent der Wirkung nicht auf

der Darstellung selbst, d. h. auf ihrem realen Anschauungsinhalt, hier also auf der Charakteristik des Tiers selbst, sondern vielmehr auf den durch dieselbe versinnbildlichten Beziehungen auf die menschliche Sphäre beruht: die Tiersymbolik, welche als solche der malerischen Behandlung sich entzieht und der zeichnenden Kunst, hauptsächlich in Form der Illustration, anheimfällt. In dieser Form erscheint das Tier genau genommen als Karikatur des Menschen, und dadurch erhält dies ganze Gebiet das Gepräge des Humoristischen. Am schärfsten drückt sich dies in derjenigen Tiersymbolik aus, welche sich mit einer moralischen Pointe verbindet, in der Tierfabel, die sich eigentlich, ihrer reflexiven Tendenz halber, nur für die wort-poetische Gestaltung eignet und auch hier, wie die didaktische Poesie überhaupt, an der äußersten Grenze künstlerischer Darstellungsfähigkeit steht.

f. Die am meisten realistische Richtung in der Tiermalerei repräsentiert das Jagdstück, weil es den Charakter des Genrehaften mit der größten Energie der Bewegung verbindet. Das „Wild" – wie der nicht sehr passende Jägerausdruck lautet, denn das Jagdtier gehört im allgemeinen zu den schüchternsten freien Tieren — ist deshalb zwar ein sehr dankbares Motiv; aber da hier doch das Tier nur von der negativen Seite sich zeigt, fliehend aus Angst oder kämpfend aus Verzweiflung, so kommen die positiven Lebensäußerungen und erfreulicheren Eigenschaften desselben nicht zur Geltung. Außerdem liegt auch hinsichtlich der Art der Beteiligung des Menschen an der Jagd, vom künstlerischen Gesichtspunkte aus, etwas Unpoetisches: dieses aus sicherem Versteck („auf dem Anstand" oder „beim Treiben") heraus kaltblütige Morden des wehrlosen Rehs und Hasen, oder das massenhafte Hetzen des Hirsches (auf der „Parforcejagd") trägt so sehr das Gepräge feiger Grausamkeit, daß für den unbeteiligten Zuschauer darin nichts Poetisches, sondern eher etwas Abstoßendes liegt. Einen andern und für die künstlerische Darstellung geeigneteren Charakter gewinnt die Jagd, wenn es sich um einen ebenbürtigen Gegner des Menschen

handelt, dessen Angriff die Vorstellung einer Kampfesgefahr zuläßt, die Jagd auf wirklich wilde Tiere, wie Tiger, Löwen, selbst Bären u. a. — Abgesehen von dem wirklichen Jagen bietet auch die Jagd mancherlei Motive dar, die sich teils für das reine Genre auf drastisch-komische Weise („Jägerlatein", „Sonntagsjäger"), teils für das Stillleben glücklich verwerten lassen, z. B. die Darstellung eines „Jagdfrühstücks" mit dem erlegten Wilde und ähnliches. — Letztere Seite der Tiermalerei leitet uns naturgemäß zum „Stillleben" überhaupt, woran sogleich die Darstellung der toten vegetabilischen Natur, die „Blumen"- und „Fruchtmalerei", angeschlossen werden kann.

9. Das Stillleben; das Blumen- und Fruchtstück.

Der gemeinsame künstlerische Zweck dieser Gebiete liegt teils in der Darstellung der toten Natur, teils in ihrer direkten Beziehung zur menschlichen Genußsphäre. Der letztere Punkt stellt sie auf die niedrigste Stufe der Malerei schlechthin, und sie würden überhaupt gar nicht Objekte derselben sein können, wenn sich nicht einerseits diese Beziehung auf den Genuß (Riechen und Schmecken) innerhalb der Grenze des künstlerischen Scheins hielte und andererseits die technische Behandlung weniger auf sklavische Naturkopierung als auf Befriedigung der reinen Anschauung durch künstlerisches Arrangement hinzuwirken verpflichtet wäre; zwei Forderungen, die indes öfters unberücksichtigt gelassen werden, obgleich gerade in ihnen der eigentliche Kunstwert des Werkes liegt. Diese Momente enthalten bereits ein Regulativ für die Auffassung des „Stilllebens" (worunter hier und im folgenden das Blumen- und Fruchtstück mit zu verstehen ist). Auf den Gegensatz, welchen die Unlebendigkeit der Objekte zur Lebendigkeit der Natur, auch der landschaftlichen, bildet, gründet sich nun die weitere Forderung, daß die stilllebenartige Darstellung selber diesen Gegensatz zur Erscheinung bringe, d. h. daß ihr nichts beigemischt werden darf, was an die lebendige Natur erinnert;

was z. B. geschieht, wenn ein Künstler — aus einem völligen Verkennen des stillebenartigen Charakters — Blumen, statt sie in einem Wasserglase oder einem Kruge in malerischer Freiheit zu einem Bouquett arrangiert zu zeigen, auf einem Felsen zerstreut darstellt, in der verkehrten Absicht, sie mit der lebendigen Natur versöhnen und dadurch gleichsam poetisch verklären zu wollen. Sondern ästhetisch wirkt das „Stillleben" nur in unmittelbarem Zusammenhang mit dem menschlichen Kulturleben; eine poetische Verklärung des toten Stoffs kann daher hier nur dadurch erreicht werden, daß die direkte Beziehung auf den materiellen Genuß und Gebrauch — d. h. die Erinnerung an den Wohlgeruch der Blumen, an den Wohlgeschmack der Früchte, der Austern, Krebse, des Weins im Champagnerglase, des Backwerks u. s. f., sowie an den Komfort, welchen Möbel aller Art, Krüge, Schmucksachen ꝛc. gewähren — sich unterordnet unter die Befriedigung, welche die Darstellung durch die künstlerische Anordnung der reinen Anschauung bietet; mit anderen Worten: die poetische Verklärung beruht hier allein in der nur durch die Kunst zu erreichenden Entmaterialisierung des Genusses.

Ein wesentliches Wirkungselement des Stilllebens ist ferner das Gepräge der zeitlichen Veränderung, welches die dargestellten Objekte an sich tragen. In dieser Hinsicht ist möglichst treue Naturnachahmung, bis in die kleinsten Zufälligkeiten hinein nicht nur gerechtfertigt, sondern geboten, da gerade in diesen Zufälligkeiten, z. B. in den durch Druck entstandenen Flecken am Apfel, in der angefaulten oder noch unreifen Beere an der Weintraube, in dem Sprung an der Kanne, in der verschobenen Falte im Teppich, in dem vertrockneten oder geknickten Blatt am Bouquett u. s. f., das zeitliche Geschehensein sich ausspricht, wodurch der Darstellung ein pittoresker Charakter verliehen wird. Nichts wäre daher ein größerer Irrtum der Stilllebenmalerei, als wenn ein Künstler glaubte, nur die vollkommensten und fehlerfreiesten Objekte, womöglich noch in symmetrischer An-, statt in malerischer Unordnung zur Darstellung bringen zu müssen.

Bereits mit der Tiermalerei, noch mehr aber mit dem Stillleben berühren wir ein Gebiet, welches das Leben der äußeren Natur im spezifischen Sinne des Worts zum Inhalt hat: die Landschaft.

10. Die Landschaftsmalerei.

Die „Landschaft" steht nicht nur als Darstellung der lebendigen Natur zu den zuletzt besprochenen Arten der Malerei, welche die tote Natur zum Darstellungsobjekt haben, sondern als Darstellung der objektiven Natur auch zu den früher besprochenen Arten im Gegensatz, deren Inhalt die Darstellung der menschlichen Sphäre ist. Aus diesem doppelten Gegensatz entwickelt sich nun eine so bedeutende Differenz gegen die gesamten bisher betrachteten Gebiete, daß an diesem Punkte eine gänzlich neue Anschauungsform zur Geltung kommt. Daß hier ein entschiedener Abschnitt eintritt, spricht sich übrigens nicht nur darin aus, daß wir die geistige Sphäre überhaupt als Objekt der Darstellung verlassen, um die Anschauung lediglich auf die äußere, rein objektive Erscheinungswelt zu richten — denn auch das Tierbild und das Stillleben gewinnen nur durch diese ihre Beziehung auf den Menschen ihre künstlerische Bedeutung —, sondern daß der die Natur anschauende Künstler nicht nur als solcher, sondern wesentlich auch als empfindendes Subjekt dabei beteiligt ist. So stellt sich das eigentümliche Resultat heraus, daß die Landschaft, obschon anscheinend die allerobjektivste Darstellungssphäre der Kunst, vielmehr in Wahrheit die allersubjektivste ist (30), welche, wenn man für diese Art der Malerei in ihrer Parallelkunst, der Poesie, ein Analogon sucht, nur mit der rein subjektiven Art derselben, nämlich mit der Lyrik, in Vergleich zu stellen wäre. Denn es liegt auf der Hand, daß der Künstler dem historischen, genremäßigen u. s. f. Vorwurf nicht nur überhaupt objektiv gegenübersteht, sondern daß, wenn sich auch seine subjektive Auffassung dabei geltend macht, er doch überzeugt sein muß, daß diese die objektiv berechtigste

ist. Eine ganz andere Stellung nimmt dagegen der Künstler der „Natur" gegenüber ein: hier ist von vornherein die Subjektivität der Auffassung nicht nur eine berechtigte, sondern sie ist auch eine künstlerisch *gewollte*. Nicht was die Natur wirklich *sei*, sondern wie sie ihm, dem Künstler, seinem subjektiven Empfinden nach *erscheint*, ist hier das eigentliche Objekt und der Zweck der Darstellung.

Hieraus folgt nun zweierlei, was nicht nur überhaupt für die Charakterisierung der Landschaft von Wichtigkeit ist, sondern worin auch das Prinzip ihrer Gliederung in verschiedene Unterarten wurzelt: einmal, daß, wie schon bemerkt, die Landschaft, in Vergleich mit dem „dramatischen" Charakter der Historienmalerei, bezw. mit dem „epischen" der Genremalerei, mit Einschluß des Porträts, der Tier- und Stilllebenmalerei, einen wesentlich „lyrischen" Charakter besitzt; sodann daß, im Gegensatz zu den ersten beiden Formen, deren Wert durch den objektiven Inhalt ihrer Vorwürfe bestimmt wird, die Landschaft vielmehr in ihrem künstlerischen Wert von dem subjektiven Inhalt der ihrigen abhängig ist, d. h. daß diejenige Richtung, welche diese Subjektivität am meisten zur Erscheinung gelangen läßt, dem wahren Wesen der Landschaftsmalerei am vollkommensten entspricht. Demzufolge ist hinsichtlich der Einteilung in Unterarten hier eine Stufenfolge zu beobachten, welche der bei den früheren Arten der Malerei befolgten gerade entgegengesetzt ist; d. h. wir haben nicht von den idealistischsten zu den realistischeren hinab-, sondern von den realistischsten zu den idealistischeren Arten hinaufzusteigen.

a. Diejenige Art oder Richtung der Landschaftsmalerei, in welcher die Subjektivität der künstlerischen Naturempfindung die geringste Intensität offenbart, und welche folglich die niedrigste Stufe derselben darstellt, ist offenbar diejenige, welche in dem Bilde nur Das zeigt, was der Künstler schlechthin, d. h ohne besondere Modifikation durch subjektive Empfindung, „gesehen" hat: die *Vedute*. Im engeren Sinne pflegt man die „Vedute"

auf das Architekturbild, weiterhin auf die, sog. „Architekturlandschaft", d. h. auf die eine Landschaft mit Architektur verbindende Darstellungsform, zu beschränken; allein dem Wortsinn nach bedeutet der Ausdruck schlechthin „Ansicht", d. h. Alles was, oder vielmehr: insofern es nur gesehen wird, also als rein objektive Naturerscheinung; vorausgesetzt natürlich, daß solche Ansicht überhaupt ein „Bild" giebt, d. h. einen Vorwurf enthält, der als Motiv einen künstlerischen Abschluß ermöglicht. Daß sich architektonische (innere und äußere) oder architektonisch-landschaftliche Vorwürfe vorzugsweise für vedutenartige Behandlung eignen, liegt darin, daß dieselben dem Künstler den geringsten Spielraum für den Ausdruck seiner subjektiven Empfindung gewähren, weil es bei der „Vedute" sich in erster Linie auf die charakteristisch-richtige Wiedergabe der Formen handelt, die als solche keine Modifikationen vertragen. Wenn daher die Vedute, die als bloße „Ansicht" am besten durch die Photographie wiederzugeben wäre, wenn diese nicht der Farbe ermangelte, durch Geltendmachung eines Empfindungselements zu einer höheren, subjektiv intensiveren Wirkung sich erheben soll, so muß sie die Mittel dazu auf seiten des Kolorits suchen; und hierzu eignen sich diejenigen Formen der Landschaft, welche, wie die „Mondscheinlandschaft", die „Abendlandschaft" (Sonnenuntergang) oder auch die „Winterlandschaft" die wirksamsten Beleuchtungsmotive darbieten, die als solche für eine poetische Auffassung Gelegenheit bieten.

Es ist an dieser Stelle eine Zwischenbemerkung über einige andere Reihen landschaftlicher Formen zu machen, deren Einteilung nicht auf dem oben bezeichneten Kriterium der lyrischen Empfindung, sondern auf dem des objektiven Darstellungsinhalt, d. h. auf der formalen Verschiedenheit der Natur selbst, beruhte. Hiernach kann man unterscheiden zwischen „Gebirgslandschaft" und „Flachlandschaft", zwischen „Feld- und Waldlandschaft", zwischen „tropischer" und „nordischer" Landschaft u. s. f., wozu dann noch die „Strandlandschaft" und weiterhin auch die „Marine"

gerechnet werden können. Ein drittes, ebenfalls eine besondere Reihe bildendes Kriterium ist der Unterschied der Jahres- und Tageszeiten, auf Grund dessen „Sommer-", „Herbst-" u. s. f., sowie „Morgen-", „Mittag-" und „Abendlandschaften" unterschieden werden. Endlich als ein viertes Kriterium ist noch die besondere Wirkung anzuführen, welche der Einfluß des Wetters auf die Physiognomie der Landschaft hervorbringt („Regenlandschaft", „Gewitterlandschaft" u. s. f.). Diese verschiedenen Motivreihen können nun Kombinationen miteinander eingehen — eine „Strandlandschaft" kann beispielsweise als „Regenlandschaft" oder als „Mondschein-" oder als „Winterlandschaft" u. s. f. behandelt werden —, welche der Landschaft überhaupt eine unendliche Mannigfaltigkeit hinsichtlich der Auffassungsweisen gewähren; und es ist Sache des Künstlers, für jedes objektive Motiv diejenige Sonderform zu wählen, welche nicht nur dem Charakter gerade dieser Natur, sondern auch seiner eignen subjektiven Empfindung am angemessensten ist. Daraus folgt, daß alle diese Kombinationen sich also schließlich doch dem allein für den künstlerischen Wert des Landschaftsbildes maßgebenden Kriterium der subjektiven Auffassung der Natur zu unterwerfen haben, d. h. der „Stimmung", welche der Künstler aus seinem eignen Innern heraus in die Natur hineinempfindet, um sie, aus dieser wieder gleichsam herausempfindend, im Bilde zu objektivieren. Den geringsten Stimmungsgehalt beansprucht, wie bemerkt, die „Vedute". Wenn dieselbe vom architektonischen Beiwerk gänzlich absieht und sich nur auf die landschaftliche Natur beschränkt, so giebt es eigentlich nur eine Klasse von Vorwürfen, die eine rein vedutenartige Behandlung zulassen, weil sie den Mangel an Stimmung, welche auch das einfachste „naturhäßlichste" Motiv künstlerisch verklärt, durch den Reichtum an Naturschönheit ersetzen und dadurch — wenigstens für den Laien — den sonst unvermeidlichen Eindruck prosaischer Nüchternheit vermeiden: die Gebirgslandschaft, oder, um die Richtung allgemeiner zu kennzeichnen: die schöne Gegend (Vergl. Bd. I. S. 125 ff.).

b. Der „schönen Gegend" gegenüber befindet sich der Künstler in der bequemen Lage, daß er bei der Wiedergabe derselben sich hinsichtlich einer tieferen Empfindung, wenn er deren überhaupt fähig ist, nicht in Kosten zu setzen nötig hat, weil ihm die Natur selber Alles, was er braucht, liefert, um einen „schönen" Eindruck auf die Anschauung des Beschauers auszuüben, namentlich wenn in diesem dadurch die Erinnerung an den selbsterlebten Genuß der schönen Gegend erweckt wird. Der Ausdruck „Schweizerlandschaft" ist dadurch gleichsam typisch für diese Richtung geworden, damit aber auch etwas in Verruf bei feiner fühlenden Ausstellungsbesuchern gekommen; denn auf keine andere Richtung hat sich die routinierte Mittelmäßigkeit mit solcher Begierde geworfen wie auf die „Schön-Gegend-Malerei", weil hier der Künstler, um seines Erfolgs sicher zu sein, nichts braucht als ein durch die Praxis leicht zu erwerbendes Geschick in der Wahl des Motivs und in der Handhabung der technischen Mittel, während er sich im übrigen der Natur gegenüber rein rezeptiv und reproduzierend, d. h. als bloßer Kopist, verhalten kann. Daß Künstler von tieferer und intensiverer Empfindung, weit entfernt davon, solche „Schöne-Gegend-Motive" aufzusuchen, im Gegenteil gerade die einfachsten, ja scheinbar naturunschönsten Vorwürfe wählen, weil diese dem Ausdruck der Stimmung den weitesten Spielraum gewähren, ist ebenso erklärlich wie der Umstand, daß Musiker von echt lyrischer Empfindung die einfachsten Gedichte für ihre Komposition vorziehen werden. —

c. Versucht nun der Künstler mit der Naturschönheit des Motivs noch ein anderes Moment, besonders das einer spezifischen Beleuchtung, zu kombinieren, um die Wirkung desselben zu steigern — ein Beispiel davon ist im 1. Bde. S. 133 angeführt — so erhebt sich die Vedute zur Effektlandschaft. Diese ist noch nicht Stimmungslandschaft, obschon sie bereits ein subjektives Element, nämlich eben die Tendenz auf eine prägnante Lichtwirkung, enthält; aber sie ist doch nicht mehr bloß „Schöne Gegend" oder „Vedute". Diese Tendenz auf

prägnante Lichtwirkung ist in ihr so vorherrschend, daß sich diesem Effekt alles, auch die Wahrheit der Naturformen, bis auf einen gewissen Grad unterordnet. Sie wird daher hauptsächlich solche Naturerscheinungen benutzen, welche, auch unabhängig von der Schönheit der Formen, wie die Mondscheinbeleuchtung, der Sonnenuntergang, das Alpenglühen u. s. f., dem auf Effekt hinarbeitenden Künstler die dankbarsten Motive darbieten. Auch in der „Effektlandschaft" ist es also immerhin noch der Reiz objektiver Naturschönheit, welcher den Zweck der Darstellung bildet, wenn sich damit auch die subjektive Intention verbindet, die formale Naturschönheit durch die Poesie der Farbe künstlerisch zu verklären. — Indessen eignen sich — und dies ist die Klippe, an der die Effektlandschaft zu scheitern Gefahr läuft — nicht alle Lichteffekte, trotz ihrer naturschönen Wirkung, für bildmäßige Darstellung. Mit Beziehung auf den in S. 129 ff. erörterten Unterschied zwischen „Leuchtung und „Beleuchtung" ist zu bemerken, daß nicht die erstere, d. h. die Lichtquelle, sei es Sonne oder Mond, selbst, sondern nur die zweite Gegenstand der Darstellung sein darf; einerseits deshalb, weil die irdische Farbe selbst durch die stärksten Kontrastwirkungen nicht das Licht wiederzugeben vermag, andererseits weil die kreisrunde Form der Sonne oder des Mondes im Bilde immer prosaisch wirken muß. Daher ist die Leuchtungsmalerei nur dann ästhetisch zulässig, wenn die Lichtquellen entweder durch eine dunstige Atmosphäre oder durch Wolken, Bäume u. s. f. verdeckt erscheinen, wodurch sowohl die Intensität der Wirkung soweit gemildert wird, daß die Möglichkeit, sie durch die irdische Farbe wiederzugeben, vorhanden ist, als auch die Nüchternheit der mathematischen Kreisform aufgehoben erscheint. Völlig ungeeignet dagegen sind solche Naturerscheinungen, welche, wie der Regenbogen, nicht nur durch die Regelmäßigkeit der Form, sondern auch durch die prosaische Farbenskala der prismatischen Strahlenbrechung zu mathematisch bestimmten konzentrischen Streifen einen, künstlerisch betrachtet, trivialen, ja barocken Ein-

druck machen. In dieselbe Kategorie gehören auch gewisse künstlich erzeugte Leuchtungen, wie Feuerwerk u. dgl. —

d. Was die bisher besprochenen Richtungen gemeinsam charakterisiert, ist ihre wesentlich naturalistische Tendenz, wenn dieselbe auch in der letzterwähnten schon einen Anlauf zu subjektiv-poetischer Wirkung nimmt. Wird nun auf dies letztere Moment der Hauptaccent gelegt, aber in der Art zum Ausdruck gebracht, daß die „Stimmung", welche zunächst der Empfindung des Künstlers angehört, in unmittelbarer Weise als eigenartiger Charakter des Naturmotivs selbst zur Anschauung gelangt, dann erhebt sich die Landschaft durch dies harmonische, nämlich ebenso objektiv-naturwahre wie subjektiv-poetische Gepräge zur reinsten und ihrem Wesen angemessensten Gestalt, zur Stimmungslandschaft. In ihr giebt es daher zwischen realistischer und idealistischer Seite keinen Gegensatz mehr, sondern beide gehen völlig ineinander auf: so erhält der Ausdruck „Stimmung", als Gemütszustand des Künstlers, zugleich die objektive Bedeutung des landschaftlichen Charakters; und in diesem Sinne spricht man von der „ernsten", „melancholischen", „düstern", „heitern u. s. f. Stimmung" einer Landschaft. Selbstverständlich kann eine solche harmonische Stimmung nur da zum Ausdruck gebracht werden, wo das Naturmotiv selbst seiner Form nach der spezifischen Stimmung des Künstlers entspricht; denn dieser wird, um seiner Stimmung Ausdruck geben zu können, nicht beliebige, sondern nur solche Motive wählen, welche derselben konform zu behandeln sind. Da es nun zu den größten Seltenheiten gehört, daß ein Naturmotiv durchaus, d. h. in allen formalen Details, ohne weiteres sich zur Wiedergabe eignet, sondern darin fast immer Einzelheiten enthalten sein werden, welche den homogenen Eindruck des Stimmungsbildes stören würden, so hat der Künstler das Recht, diese störenden Elemente durch Modifikation der Form zu beseitigen; denn für den Stimmungsmaler handelt es sich ja nicht, wie für den Vedutenmaler, um eine „Ansicht", d. h. um möglichst treue Naturkopierung, sondern

wesentlich um einen bloßen Anlaß, d. h. um ein Motiv zur Veranschaulichung einer bestimmten Stimmungswirkung. Aber solche Modifikationen, und bestänben sie auch nur in der Fortlassung eines störenden Baumzweiges oder in der Veränderung eines Bergkontures, sind zwar — nicht minder wie die Behandlung der Farbenstimmung — einerseits reine Empfindungssache, über deren Grund der Künstler sich keine bewußte Rechenschaft zu geben vermag, andererseits aber dürfen sie selbstverständlich an sich nicht den Gesetzen der Naturwirklichkeit widersprechen, d. h. sie müssen naturwahrscheinlich sein. Auf diese Weise gewinnt das Stimmungsbild jenen in sich einheitlichen Charakter innerlicher und äußerlicher Wahrheit, welcher den Beschauer durchaus sympathisch berührt und im eigentlichsten Sinne des Wortes als Lyrik der Landschaftsmalerei bezeichnet werden muß. In der Stimmungslandschaft erweist sich der Maler als wirklicher Dichter; und wie eine elegante und blumenreiche Sprache und Geschicklichkeit im Versifizieren und Reimen noch nicht den wahren Dichter machen, so genügt auch der Glanz des Kolorits und die Virtuosität der Technik noch nicht für den echten Stimmungsmaler, sondern dazu ist in erster Linie eine angeborene Innigkeit poetischer Naturempfindung, in zweiter eine ausgebildete Feinheit des Gefühls für Harmonie erforderlich; zwei Eigenschaften, die sich allerdings in der großen Menge der Landschaftsmaler nicht allzuhäufig antreffen lassen.

Hinsichtlich der objektiven Seite des Stimmungsmotivs ist daher, im Unterschied von der „Effektlandschaft", zu bemerken, daß, während die letztere ihr Wirkungselement in den Leuchtungs- und Beleuchtungseffekten sucht, wie sie der „Mondschein", der „Sonnenuntergang", das „Alpenglühen" u. s. f. darbietet, die Stimmungslandschaft das ihrige hauptsächlich in demjenigen Element suchen wird, welches seiner unbestimmten und wechselvollen Natur halber sich dem Stimmungsausdruck am leichtesten anpaßt, in der Luft nämlich (vgl. S. 133 des ersten Bandes) in ihren konkreten Erscheinungsformen der

Wolkenbildung, des Regens, des Nebels, des Sturmes, des Gewitters u. s. f. Hiermit aber steht wieder in Zusammenhang, daß diejenigen landschaftlichen Naturformen, welche diese Erscheinungen im weitesten Umfange und daher in mächtigster Wirkung zur Anschauung gelangen lassen, wie Prärien, Pußten, moorige Ebenen, weite Kornfelder, flache Strandpartien, schilfbewachsene Flußufer und Seegestade u. s. f., und zwar um so mehr, je weniger ihre Einförmigkeit durch Vegetation belebt ist, die dankbarsten Motive für den Stimmungsmaler darbieten werden; schon deshalb, weil sie nicht durch die imposante Größe und pittoreske Mannigfaltigkeit der Formen, wie sie der „Schöne-Gegend-Maler" liebt, die Aufmerksamkeit von der Stimmung ablenken. Ausdrücke, wie „Regenstimmmung", „Gewitterstimmung", Herbststimmung" u. a. weisen darauf hin, daß die Form an sich bei allen Stimmungsbildern eine mehr untergeordnete Rolle spielt. Aber auch die Farbe hat solche Bescheidenheit zu üben, indem sie niemals für sich selbst, wie es die „Effektlandschaft" beabsichtigt, sondern stets nur in Harmonie mit der intendierten Stimmung wirken darf. — Wenn daher die „Vedute" und die „schöne Ansicht" interessieren und erfreuen, wenn die „Effektlandschaft" die Bewunderung herausfordert, so ist es doch allein die „Stimmungslandschaft", welche das Gemüt des Beschauers anspricht und seine poetische Sympathie erweckt.

e. Wenn die unter a bis c erwähnten Arten der Landschaft noch nicht die harmonische Wirkung der Stimmungslandschaft erreichen, indem sie den Hauptaccent noch zu sehr auf die naturalistische Seite des Vorwurfs, sei es hinsichtlich der Form, sei es des Kolorits, legen, so kann die Landschaftsmalerei nun auch nach der anderen Seite über jene Harmonie hinausgehen, indem sie den Wirkungsschwerpunkt in eine einseitig idealistische Auffassung verlegt: die stilisierte Landschaft. Im Unterschiede von dem harmonischen, d. h. idealistisch-realistischen Charakter der Stimmungslandschaft ist die sog. „stili-

sierte Landschaft" als diejenige Form zu bezeichnen, in welcher der Idealismus, im Gegensatz zur realistischen Naturwahrheit, zur einseitigen Geltung zu gelangen sucht. Nicht als ob damit der stilisierten Landschaft überhaupt die ästhetische Berechtigung abgesprochen werden soll; im Gegenteil repräsentiert sie in gewisser Hinsicht sogar die höchste Entwickelungsstufe der landschaftlichen Darstellung. Absichtlich ist hier „Darstellung", nicht Malerei gesagt; denn für diese eignet sie sich, eben ihres abstrakten Idealismus halber, weniger als für die ebenfalls abstraktere Zeichnung. Mit der „Vedute", ihrem entgegengesetzten Extrem, hat sie dies gemeinsam, daß sie ebenfalls den Hauptaccent der Wirkung auf die Form legt, aber nicht aus dem Gesichtspunkt der Naturtreue, sondern im Gegenteil unabhängig und zum Teil im Widerspruch mit derselben. Denn der eigenartige Charakter besteht hier eben darin, daß sie nicht in dem gleichen Sinne wie die „Vedute" ein striktes Naturvorbild hat, sondern daß, wenn ein solches überhaupt existiert, d. h. wenn die „stilisierte Landschaft" nicht reine Komposition ist, es durch die Stilisierung derartig modifiziert, ja denaturiert erscheint, daß es als Vorbild höchstens im allgemeinen oder nur in vereinzelten Teilen erkennbar ist. Die künstlerische Absicht bei dieser Behandlung der Landschaft richtet sich nämlich darauf, daß der Natur ein Gepräge verliehen werden soll, welches — analog gewissen strengen Formen in den Gebieten der Architektur und Plastik — einen „monumentalen" Charakter besitzt.

Durch diese Formstrenge erhält die Wirkung etwas Ernstes, was sich bis zur Erhabenheit steigern läßt; aber da diese Art der Erhabenheit weniger der (im Vergleich mit der Architektur und Plastik) anmutsvolleren Sphäre der Malerei, in welcher sie zum Ausdruck gelangt, als den erstgenannten beiden Kunstsphären angemessen ist, so macht sie notwendig den Eindruck einer Empfindungskälte, die nicht, wie die Empfindungswärme der Stimmungslandschaft, unmittelbar das Gemüt bewegt, sondern mehr nur das ästhetische Formgefühl befriedigt. Die „stilisierte

Landschaft" hat daher oft etwas Seelenloses, das sich nicht selten bis zur nüchternen Verständigkeit steigert. (31.)

f. Der Umstand, daß der landschaftliche Charakter des europäischen Südens, sowie des Orients, besonders Italiens, Griechenlands und Palästinas, im Gegensatz sowohl zu den mitteleuropäischen Ebenen wie zu den Schweizer- und anderen Gebirgen, an sich eine gewisse Strenge der Linien zeigt, welche sich nicht nur in den Konturen der Berge, sondern selbst in den Formen der Vegetation ausprägt, hat Anlaß gegeben, den Schauplatz der „stilisierten Landschaft" nach jenen Gegenden zu verlegen oder, was auf eins hinausläuft, aus jenen Gegenden die Vorbilder für die Motive der Stilisierung zu entnehmen, woraus sich eine bestimmte Sonderart, die historische Landschaft, entwickelt hat. Das Wesen derselben besteht darin, daß, abgesehen von der der stilisierten Landschaft überhaupt anhaftenden Strenge der Stilisierung, diese in eine gewisse symbolische Beziehung zu verschiedenen, aus der biblischen Geschichte oder der antiken Mythe bekannten Vorgängen gebracht wird, welche, obschon nur in der bescheidenen Form figürlicher Staffage, doch der Gesamtkomposition das ihr eigentümliche Stilgepräge aufdrücken und somit das wesentliche, den Stilcharakter mitbestimmende Element der Darstellung bilden.

Wenn nun hierin schon ein der rein landschaftlichen Wirkung fremdes, ja widerspruchsvolles Moment liegt, insofern darin eine Umkehrung von Mittel und Zweck stattfindet, so verschärft sich dieser Widerspruch weiterhin noch dadurch, daß die figürlichen Kompositionen oft gar nicht der Sphäre der Realität angehören, auch nicht angehören wollen und folglich der Wahrheit entbehren; z. B. wenn — wie häufig in den Landschaften älterer Meister, wie Poussin, Claude Lorraine u. a. m., aber auch in vieler heutigen Zeit geschieht — mythologische Szenen, etwa ein „Jagdzug der Diana", „Paris mit den drei Göttinnen", „Badende Nymphen" u. dgl. zu Staffagen verwandt werden. Wenn daher schon die „mythologische Malerei" als besondere

Art der Figurenmalerei der poetischen Wahrheit entbehrt, so ist dies im Gebiet der Landschaft in noch erhöhterem Grade der Fall, weil hier die nebensächliche Zuthat, nämlich die Staffage, welche naturgemäß durch den Charakter der landschaftlichen Natur bestimmt wird, vielmehr selber als das diesen bestimmende Element auftritt. Trotzdem besitzt die stilisierte Landschaft, wie beispielsweise die höchst wirkungsvollen „biblischen Landschaften" von Schirmer, sowie die „Odysseelandschaften" von Preller bethätigen, einen durchaus edlen Charakter, der seine Wirkung auf eine ästhetisch gebildete Anschauung nicht verfehlt und durch den sie sich weit über die vergleichsweise triviale Naturauffassung der „Vedute" und der „schönen Gegend", ja selbst über das „Effektgemälde" erheben. Aber gerade die erwähnten ausgezeichneten Kompositionen liefern für die Richtigkeit des oben Gesagten einen deutlichen Beweis dadurch, daß sie als Gemälde bei weitem nicht den Adel der Stilisierung und die ideale Reinheit der Wirkung offenbaren und daher auch nicht den echt künstlerischen Eindruck machen wie die einfachen Kartons in Kohle- und Kreidezeichnung. Der Grund davon liegt eben in der abstrakten Natur dieses Idealismus, der nur in der ihm allein angemessenen, d. h. ebenfalls abstrakten (nämlich von der Farbe, als dem realsten Darstellungsmittel, abstrahierenden) Weise der Darstellung zur reinen, d. h. widerspruchslosen, Wirkung gelangen kann.

Allerdings unterliegt nicht nur die Form, sondern auch die Farbe einer gewissen Stilisierung, nämlich dann, wenn sie statt des realistischen Kolorits sich bis auf eine gewisse Halbfarbentönung herabstimmt, welche, wenn sie mit der strengen Einfachheit der Linien harmoniert, der stilisierten Landschaft ein Gepräge verleiht, welches sie in gewisser Hinsicht als eine höhere Potenzierung der Stimmungslandschaft erscheinen läßt. In solcher Form eignet sie sich aber nicht mehr für die Staffelei-, sondern für die Wandmalerei; ein Punkt, der unten, bei der Erörterung der malerischen Darstellungsmittel näher in betracht zu ziehen ist.

g. Schließlich sind noch einige Misch- oder Zwitterformen zu erwähnen, wie das „landschaftliche Genre", als deren Unterart die „landschaftliche Idylle" betrachtet werden kann, bei welcher letzteren die Zwiespaltigkeit, d. h. der Mangel an Einheitlichkeit der Wirkung, am wenigsten fühlbar wird, weil das Tiergenre und die Stimmungslandschaft, aus deren Verbindung die landschaftliche Idylle hervorgeht, (namentlich wenn sie in kleineren Rahmen eingeschlossen ist, wie bei den reizenden Idyllen von Voltz) eine und dieselbe natürliche Basis hat. Solche Vorwürfe wie „weidende Kühe am Waldteich" oder „eine Herde Schafe bei anbrechendem Gewittersturme" u. s. f. werden daher immer dankbare Motive für die Landschaftsmalerei abgeben.

B. Darstellungs-Mittel und -Material der Malerei.

Wenn überhaupt in der Kunst diese beiden Elemente in unmittelbarer Wechselbeziehung zu einander stehen, so findet eine solche im Gebiet der Malerei doch in so erhöhtem Maße statt, daß die Betrachtung des einen nicht wohl von der des anderen zu trennen ist. Das für alle Kunst geltende Gesetz, daß Mittel wie Material hinsichtlich ihrer besonderen Qualität der eigenartigen Natur der Objekte der Darstellung durchaus konform sein müssen, besitzt daher für die Malerei vorzugsweise Geltungskraft.

Was zunächst die Mittel betrifft, so kann im allgemeinen nach dem, was früher über „Komposition", „Stil", das „Gesetz der Über- und Unterordnung", die „Größe der Figuren" und des „Rahmens" prinzipiell bemerkt ist, auf das dort Gesagte verwiesen werden. Im besonderen aber werden die für die einzelnen Arten der Malerei passenden Mittel in derselben Stufenfolge, in welcher jene Arten selbst betrachtet wurden, näher zu bestimmen sein. — Bezüglich des Materials dagegen sind hier sogleich diejenigen verschiedenen Techniken anzuführen, welche für die besprochenen Arten der Malerei in Frage kommen können, und die als Öl-(Staffelei-)Malerei, Aquarellistik, Temperamalerei, Freskomalerei, Stereochromie, Enkaustik be-

kannt sind, denen sich dann noch einige besondere Methoden, wie die Pastellmalerei, des Gouache, die Miniatur, das Mosaik, die Emaillistik u. s. f. anschließen.

Diese Differenzen betreffen zunächst die Farbstoffe (Pigmente u. s. f.), weiterhin dann aber auch das Material, aus denen die Fläche besteht, worauf gemalt wird: Leinwand, Holz, Kupfer, Papier, Kalkwand u. s. f.; Unterschiede, die insofern von prinzipieller Bedeutung sind, als darauf unter anderem der bedeutsame Gegensatz von „Staffelei-" und „Wandmalerei" beruht; und es kann in dieser Hinsicht — aus Gründen, die bereits früher erörtert sind — sogleich darauf hingewiesen werden, daß die Staffeleimalerei, weil sie ein für sich bestehendes, in sich abgeschlossenes Kunstwerk schafft, zu den darzustellenden Ideen eine ganz andere Stellung einnimmt als die durch ihre organische Verbindung mit der Architektur an eine bestimmte Lokalität gebundene Wandmalerei; mit anderen Worten, daß die erstere, ihres wesentlich realistischen Inhalts wegen auch eine spezifisch koloristisch-naturwahre Behandlung nicht nur verträgt, sondern auch erfordert, während die Wandmalerei, ihres idealistischen Inhalts wegen, d. h. ihrer notwendig symbolischen Beziehung auf die Bestimmung des Gebäudes halber, solche koloristisch-naturwahre Behandlung nicht verträgt. Am konformsten zeigt sich daher für Wandgemälde die milde, dem Aquarell ähnliche Tönung der Freskomalerei, weniger schon die lebhaftere Enkaustik, in noch geringerem Grade die zwar erdig-stumpfe, aber immerhin zu realistisch wirkende Stereochromie, von der Ölmalerei ganz zu schweigen. — Die Temperamalerei hat zwar auch nicht die Kraft und Frische der Farbenwirkung, wie die erst im 15. Jahrhundert erfundene Ölmalerei, doch kam dieser Mangel für die vor jener Zeit geübte Malerei wenig in Betracht, da dieselbe ausschließlich, und zwar in streng kirchlichem Sinne, religiöser, also wesentlich idealistischer Natur war; weshalb ein Widerspruch zwischen Inhalt und Mittel der Darstellung nicht zur Geltung kam. —

Die Aquarelliſtik im engeren Sinne — denn auch die Temperamalerei iſt eine Waſſerfarbentechnik — würde ſich zwar ſehr wohl für Wandmalerei eignen, wenn ſie nicht aus äußerlichen Gründen ſich auf einen kleineren Umfang beſchränken müßte. Aber innerhalb dieſes engeren Rahmens, der ſie naturgemäß auf die Kleinmalerei eingrenzt, beſitzt ſie eine Eigenartigkeit von ſo edler und feiner Kunſtwirkung, daß ſie, namentlich in ihren äſthetiſchen Unterſchieden von ihrer Kollegin, der glänzenderen Ölmalerei, einer näheren Betrachtung zu unterziehen iſt; um ſo mehr, als, ſelbſt ſeitens der Künſtler, vielfache Mißverſtändniſſe hinſichtlich ihrer wahren Natur herrſchen und ſie oft auf Darſtellungsobjekte und mit einem Aufwand von Wirkungsmitteln angewandt wird, die ihrer Natur Gewalt anzuthun geeignet ſind. Wenn man ſeitens einer verſtändnißloſen Kritik zuweilen als einen beſonderen Vorzug eines Aquarells rühmen hört, daß es in der Kraft und Tiefe des Kolorits „faſt einem Ölgemälde gleichkomme“, ſo beruht ſolche den jeſeitigen Charakter der beiden Techniken völlig verkennende Phraſe einfach in einer Verwechſelung der ſpezifiſchen Qualität der künſtleriſchen Wirkung mit der bloßen Intenſität derſelben. Die Palette des Aquarellmalers verhält ſich hinſichtlich der Intenſität der Farbenwirkung zu der des Ölmalers etwa ſo wie dieſe zu der der Natur ſelbſt, welcher ſie beide gegenüberſtehen und welche von der einen ſo wenig wie von der anderen erreicht werden kann. Und ebenſowenig wie der Ölmaler, ſelbſt wenn er es vermöchte, auf wirkliche Naturilluſion hinarbeiten darf, da dies überhaupt nicht Zweck der Kunſt iſt, darf auch der Aquarellmaler, ſtatt die dieſer Technik zu Gebote ſtehenden Mittel zur höchſten, aber immer naturgemäßen Ausbildung zu bringen, die Wirkung derſelben durch künſtliche Manipulationen in einer Weiſe und zu dem Zweck ſteigern, daß ſie als eine Art Surrogat der Ölmalerei gelten kann. Denn gerade in der Beſchränktheit der koloriſtiſchen Mittel beſitzt die Aquarelliſtik ein Moment, daß ſie nach einer gewiſſen Seite hin ſogar über

die Ölmalerei erhebt, indem ihr dadurch ein Grad künſtleriſcher Feinheit und zarter Schönheit verliehen wird, den die Ölmalerei nur annäherungsweiſe durch eine Reſignation auf koloriſtiſche Wirkung zu erreichen vermag. Nach dieſer Seite hin iſt nun die Quelle des Unterſchiedes zunächſt im Material zu ſuchen: dort in der Ölfarbe mit ihrem Luſtre und ihrer paſtoſen Fülle, hier in der Waſſerfarbe mit ihrer milderen Transparenz und ihrer mehr weichen als klaren Schönheit. Die Wirkung iſt mithin eine qualitativ, nicht bloß intenſiv, verſchiedene: das, was den Hauptreiz der Ölmalerei ausmacht, nämlich die realiſtiſche Unmittelbarkeit der Farbenwirkung und der wechſelvolle Reichtum an Farbenſkalen, wird im Aquarell zu keuſcher Zurückhaltung herabgeſtimmt und die ſinnliche Draſtik des koloriſtiſchen Effekts in ein mehr geiſtiges Kunſtwirken verwandelt. Durch den Goldrahmen des Ölgemäldes ſchauen wir wie durch ein Thor in eine, wenn auch ideell geſteigerte, ſo doch den Schein der Naturwirklichkeit beanſpruchende lebendige Szenerie hinein, während beim Aquarell dieſer Anſpruch ſchon deshalb nicht erhoben werden kann, weil der für ſeine ſpezifiſche Wirkung unbedingt notwendige weiße Papierrand von vornherein darauf hindeutet, daß es ſich darin gar nicht um ſolche konkrete Wirkung, ſondern lediglich um einen reinen, idealiſierten Kunſtgenuß handelt.

Hieraus folgt, daß es keineswegs von der Willkür des Künſtlers abhängt, ob dem Aquarell der Papierrand gelaſſen oder entzogen wird; ein Verſuch zu letzterem hat ſich ſtets als ein Fehler erwieſen. Dieſer an ſich idealiſtiſche Charakter des Aquarells im Vergleich mit dem Ölgemälde erklärt es, warum ein realiſtiſches Motiv, z. B. ein Genreſujet von konkreter Derbheit des Inhalts, das im Ölgemälde nur erſt an die Grenze des Häßlichen ſtreift, aquarelliert geradezu widerwärtig wirkt. Ferner folgt daraus, daß die Landſchaft überhaupt und im beſonderen die Stimmungslandſchaft dem Aquarell homogener iſt als die figürliche Kompoſition, weil jene durch den Ausdruck lyriſcher, d. h. ſubjektiv-idealiſtiſcher Empfindung, der zarteren

Natur des Aquarells mehr entspricht; während das figürliche Aquarell, wenn es nicht durch den Reiz der Unmittelbarkeit als „Naturstudie" wirkt, sondern als „Bild" auftritt, sich selten über das Niveau eines Surrogats für das Ölgemälde erhebt. Das landschaftliche Aquarell erscheint dagegen als ein selbstständiges und durch die Ölmalerei nicht ersetzbares Gebiet eigenartigen künstlerischen Schaffens.

Ähnlich wie zur Landschaft verhält sich das Aquarell, im Unterschiede von dem Ölgemälde, zum Stillleben, namentlich zur Blumen- und Fruchtmalerei. Denn im Ölgemälde kommt, neben der rein ästhetischen Wirkung des geschmackvollen Arrangements, einerseits die liebevolle Treue der Detailausführung, andererseits die Feinheit der koloristischen Gesamtwirkung viel mehr in Betracht als beim Aquarell, das schon durch den Mangel eines Hintergrundes einen davon gänzlich verschiedenen, nämlich abstrakt-idealistischeren Charakter zeigt, der es befähigt, das erstere Moment, nämlich die rein ästhetische Wirkung der Komposition, vorzugsweise zur Geltung zu bringen.

Das Pastell ist im engeren Sinne überhaupt keine Malerei, sondern eine Zeichnung mit trocknen farbigen Stiften auf Papier, und eignet sich seiner koloristischen Stumpfheit wegen, die übrigens eine große Zartheit nicht ausschließt, und weil es sich auf einen geringen Umfang beschränken muß, nur für kleinere Motive, namentlich für das weibliche Bildnis. Die Notwendigkeit, das Pastellbild unter Glas zu bringen, um die Farben vor dem Verwischen zu schützen, ist ebenfalls ein Hindernis sowohl für seine Wirkung wie für seine Verbreitung. — Die Gouachemalerei besitzt, da sie nur mit Deckfarben arbeitet, die keine Transparenz haben, eine dem Pastell ähnliche Stumpfheit des Tons und verhält sich zum Aquarell etwa wie die Stereochromie (Wasserglasmalerei) zur Freskomalerei. In der Wirkung steht sie daher in ziemlich gleicher Linie wie das Pastell. — Auch das Mosaikbild ist kein eigentliches Gemälde, obschon es, wenn die einzelnen farbigen Steinchen und

Glasstückchen, aus denen es sich zusammensetzt, mit künstlerischem Auge ausgewählt und mit einander verbunden werden, auf eine gewisse Entfernung eine bedeutende koloristische Wirkung auszuüben vermag. Das Mosaik war schon im Altertum sehr verbreitet, jedoch hier meist nur zu dekorativen Zwecken und besonders zur Ornamentierung der Fußböden verwandt, während in der byzantinischen Zeit und später große Kirchengemälde, namentlich in den Chornischen, darin ausgeführt wurden. Im Gegensatz zum Pastell erfordert es, damit es annähernd wie ein wirkliches Gemälde wirke, einen hinlänglich entfernten Standpunkt der Betrachtung, um die Zusammensetzung der einzelnen Farbenstückchen nicht mehr erkennbar zu machen, und infolgedessen einen bedeutenden Umfang, womit dann weiter die Größe der Figuren und die Stilisierung der Komposition in Wechselwirkung steht. Übrigens hat es, da die Komposition, wonach es in mechanischer Weise ausgeführt wird, das eigentliche Original ist, im grunde nur reproduktive Bedeutung. Im großen und ganzen eignet es sich immerhin mehr für Dekoration als für rein künstlerische Zwecke. — Diese allgemeinen Bemerkungen über die verschiedenen Techniken, müssen hier genügen, da ein spezielleres Eingehen in die praktische Behandlung derselben nicht Sache der Ästhetik ist; weshalb wir auch die Malerei auf Elfenbein (Miniatur) und Schmelzmasse (Email) nicht weiter berühren.

Das Kunsthandwerk und die Graphik.

Als Anhang zu der Betrachtung über die Künste der Raumanschauung.

Mit der Malerei schließt die Reihe der räumlichen Künste ab. Bevor wir indes zur Betrachtung der Künste der Zeitanschauung übergehen, haben wir einige, ebenfalls noch dem Gebiet der Raumanschauung angehörige Produktionssphären zu erwähnen, welche teils, wie das Kunsthandwerk, sich der Elemente der echten Künste bedienen, um sie in dekorativer Weise mit praktischen Zwecken zu verbinden, teils, wie die

Graphik, eine Reproduktion ihres kompositionellen Inhalts bezwecken. Wir werden auch auf Seiten der zeitlichen Künste eine scheinbar analoge Erscheinung antreffen; es ist hier aber — um darüber jedes Mißverständniß von vorn abzuschneiden — sogleich zu bemerken, daß die Reproduktion im Gebiet der zeitlichen Künste eine durchaus andere Bedeutung besitzt, insofern sie eine für die Realisation ihres Inhalts notwendige Form darstellt. Deßhalb ist beispielsweise das Verhältnis, in welchem der Kupferstich nach einem Gemälde zu diesem steht, durchaus nicht in Vergleich zu stellen mit demjenigen Verhältnis, welches die musikalische Virtuosität zur musikalischen Komposition, oder die Schauspielkunst dem Drama gegenüber einnimmt. Denn die durch die Noten- und Buchstabenschrift fixierten Inhalte der musikalischen, bezw. poetischen Produktion existiren in dieser Form nur erst idealiter, bedürfen also zu ihrer konkreten Verwirklichung der betreffenden Sekundärkünste, einer Reproduktion, um für die Anschauung wirklich zu werden; und wenn der Kupferstich diese Komposition, indem er von der Farbe des Gemäldes abstrahiert, reproduziert, so hat diese Art der Reproduktion vielmehr selber eine abstrakte Bedeutung und nebenbei die praktische der Vervielfältigung, um die Anschauung der Komposition weiteren Kreisen zugänglich zu machen.

1) Das Kunsthandwerk beruht seinem Wesen nach auf der Übertragung künstlerischer Formen auf praktische Zwecke. Hierin scheint nun ein Widerspruch gegen das, was früher über das Wesen der Kunst bemerkt worden ist, zu liegen, insofern dort behauptet wurde, daß die Kunst als solche mit praktischen Zwecken nichts zu thun habe, vielmehr die Zwecklosigkeit ein wesentliches Element ihrer Wirkung sei. In der Architektur bedingt zwar, wie wir sahen, die Bestimmung des Gebäudes, also der praktische Zweck desselben, auch die allgemeine Form, ja sogar den Stil des Werks; allein das, was darin als künstlerisch, d. h. als schöner Schein wirkt, erfüllt nicht nur keinen praktischen Zweck, sondern zielt viel mehr darauf

ab, jenen Zweck zu verhüllen als ihn zu zeigen, hat also die Bedeutung des Luxus. Der Luxus erscheint nun allerdings vom Gesichtspunkt praktischer Zweckmäßigkeit als etwas Überflüssiges, als eine nutzlose Verschwendung oder mindestens als eine „Spielerei". (Vergl. aber über die ästhetische Bedeutung des „Spiels" S. 7, b u. c). Aber gerade der tief im Menschen wurzelnde Trieb, das materielle Bedürfnis zu idealisieren, indem er die Mittel zu dessen Befriedigung ästhetisch zu verklären sucht — und hierauf beruht ja eben das Wesen des Kunsthandwerks — deutet darauf hin, daß diese Erhebung des materiellen Bedürfnisses über sich selbst hinaus in eine höhere, specifisch menschliche Sphäre, mit andern Worten: der „Luxus", in Wahrheit das menschlich-Notwendige ist.

Der Form nach beruht das Kunsthandwerk auf dem Element der Ornamentation, welche — wie das Gesammtgebiet der räumlichen Künste überhaupt, deren Formen sie verwendet — notwendig dem allgemeinen Gegensatz der Körperhaftigkeit und der Flächenhaftigkeit unterliegt. Für die erstere bietet hinsichtlich der Grundformen der Gestaltung die Architektur, hinsichtlich der Detail- oder ornamentalen Formen im engeren Sinne auch die Plastik die elementaren Mittel dar; für die zweite erfüllt diese Aufgabe die Malerei, und zwar sowohl in kompositioneller (lineariſcher) wie in koloristischer Beziehung. In das erste Gebiet gehört jene umfangreiche Sphäre, welche man unter dem Gesamtnamen der „Tektonik" versteht. Wie für die selbstständigen Künste, denen die Tektonik ihre Formelemente entnimmt, so bietet auch für diese das Gebiet der religiösen Vorstellungen die nächsten Objekte dar: Opferaltar und Sarkophag, später der Taufstein, der Altar, die Kanzel, das Sakramenthäuschen, der Chorstuhl, selbst die Orgel und viele andere Gebilde gewährten durch die Notwendigkeit eines architektonisch-symmetrischen Aufbaues mannigfachen Anlaß zu künstlerischer Gestaltung überhaupt und weiter zu plastischer Verzierung; zwei Momente, die zugleich, im

Zusammenhang mit dem Tempel und der Kirche, die Forderung einer dem monumentalen Charakter des Bauwerks entsprechenden Stilstrenge enthielt. Aber auch in der profanen Sphäre fand solche Ornamentik vielfache, sowohl öffentliche wie private, Verwendung. Von den fast schon der Architektur selbst in Verbindung mit der Plastik angehörigen Brunnenwerken, Gittern, Treppen, Geländern und Balluſtraden bis herab zu den dem einzelnen Gebäude angehörigen Arbeiten der Schlosserei, des Metallgusses und der Technik (Türklopfer, Beschläge, Schlösser; Geräte und Gefäße aller Art, wie Leuchter, Lampen, Ständer; Vasen, Kannen, Schalen, Gläser ꝛc.) bietet sich ein umfangreiches Feld kunsthandwerklicher Produktion dar, an welcher sich die Architektur durch die ihr zu Gebote stehenden elementaren Formen, die auf den gegensätzlichen Principien der Gerad- und Bogenlinigkeit beruhen (s. S. 96 des ersten Bandes), die Plastik durch figurliche Ausschmückung teils in Rundform, teils in Relief beteiligen.

Die Flächenornamentik, zu der das Relief den Übergang bildet (32), fällt der Malerei im Sinne der linearen Formgestaltung, also mit Einschluß der Zeichnung, anheim. Hierher gehören, außer der Wandmalerei, d. h. der Ausschmückung der architektonischen Innenräume mit Gemälden im eigentlichen Sinne, alle Arten farbiger Verzierungen in linearisch-regelmäßiger Form, ferner die Belegung des Fußbodens mit Mosaik, sowie, aus dem Gebiet der Textilindustrie, die Arbeiten der Weberei (Gobelins, Teppiche ꝛc.), Stickerei ꝛc. Hinsichtlich der dabei in Frage kommenden ästhetischen Gesetze ist auf das (in S. 89 ff. und 104 ff. des ersten Bandes) über „Symbolik und Harmonie der Farben und Formen“ Gesagte zu verweisen. Die Aufzählung der verschiedenen Stilformen, welche teils durch die praktische Bestimmung der Gegenstände, teils durch die Natur des Materials, teils endlich durch ihre geschichtliche Entwicklung bedingt sind, liegt außerhalb der Aufgabe der Ästhetik, die sich nur mit den allgemeinen Prinzipien zu beschäftigen hat, und

fällt teils der Tektonik als Wissenschaft, teils der Kunstgeschichte zu.

2) Die Graphik umfaßt zuerst die „Zeichnung" überhaupt in der Bedeutung rein linearischer Flächendarstellung, in welchem Sinne man daher auch von der „Zeichnung" in einem Gemälde spricht, obschon dieselbe nur latent im Kolorit enthalten ist: hier bedeutet sie mithin die Komposition als lineares Darstellungsmittel im Unterschiede von der Farbenwirkung. Weiterhin bedeutet dann „Zeichnung" soviel wie Handzeichnung, die entweder freier Entwurf oder originale Produktion — sei es als selbständiges Werk, sei es als Skizze (Karton) für architektonische oder malerische Ausführung — oder Reproduktion der Komposition eines räumlichen Kunstwerks, zunächst eines Gemäldes, dann aber auch eines Baues oder Skulpturwerks sein kann. Dies ist die engere Bedeutung des Ausdrucks „Graphik"; die engste die, daß sich damit noch das Moment einer besonderen, auf den vervielfältigenden Abdruck beruhenden Technik verbindet, wodurch sie also zur „Handzeichnung" als solche einen Gegensatz bildet. Diese beiden Seiten sind also gesondert zu betrachten.

Die Handzeichnung ist in ihrem Charakter wesentlich von dem Material abhängig: die Feder- bezw. Bleistiftzeichnung bringt das Bild der Komposition durch ein System von Strichlagen, die Kreidezeichnung durch das Korn, die estompierte Zeichnung endlich durch gewischte Schatten in bestimmten Abstufungen zur Anschauung. Es liegt in diesen Unterschieden zugleich eine den ästhetischen Charakter der Zeichnung bestimmende Stufenfolge von mehr energischer zu weicherer Wirkung; eine Stufenfolge, die sich in den reproduzierenden Techniken insofern wiederholt, als sie sämtlich sich danach unterscheiden, auf welche von den drei genannten Arten der Handzeichnung sich die Reproduktion richtet. Als Übergang von der Handzeichnung zur Graphik im engeren Sinne kann die Radierung betrachtet werden, insofern sie seitens des Künstlers thatsächlich

Handzeichnung ist, nur daß dabei statt der Feder oder des Bleistifts die Radiernadel und statt des Papiers die geschwärzte Kupferplatte fungiert. Daß diese Zeichnung nachher mittelst Ätzung mechanisch vertieft und dadurch für den Druck hergestellt wird, hat selbstverständlich auf das künstlerische Verfahren keinen Einfluß. Die Originalradierung ist daher auch vielfach von berühmten Malern (peintres graveurs) als selbständige Kunst mit Vorliebe geübt worden, weil sie die Freiheit der Handzeichnung mit dem Vorzug der Vervielfältigung verbindet.

Was nun die andern graphischen Techniken betrifft, so ist als Reproduktion der „Feder- oder Bleistiftzeichnung" der Holzschnitt mit seinen Abarten und der Linien-Kupferstich, als die der „Kreidezeichnung" die Lithographie, als die der „estompierten Zeichnung" die sogenannte Schwarzkunstmanier des Stahlstichs zu bezeichnen. Außer diesen den Charakter der Zeichnung betreffenden Unterschieden bildet aber auch die eigenartige Herstellung der Druckplatte und infolgedessen die Verschiedenheit des Druckverfahrens bestimmte Gegensätze zwischen den einzelnen Techniken, die durch die drei Formen des „Erhabendrucks", des „Tiefdrucks" und des „chemischen Flächendrucks" repräsentiert werden. Dieselben entsprechen den drei Hauptformen der reproduktiven Graphik, die erste nämlich dem Holzschnitt, die zweite dem Kupfer- und Stahlstich, einschließlich der Radierung, die dritte der Lithographie, an welche sich dann noch verschiedene, aber im Prinzip des Druckverfahrens von den Hauptarten sich nicht unterscheidende Sonderarten als surrogative Methoden anschließen: der „Metallhochschnitt", die „Glyphographie", „Chemitypie", „Chalkotypie", der „lithographische Hochdruck" u. s. f. als Nebenarten des Holzschnitts, die „Zinkographie als die der Lithographie, der „Stahlstich", die „Schwarzkunstmanier", die „Aquatintamanier", die „Galvanographie", der „Lichtdruck" ꝛc. als Nebenarten des Kupferstichs (33).

Es kann hier auf die näheren sowohl ästhetischen wie technischen Unterschiede dieser verschiedenen Methoden der Graphik

nicht näher eingegangen werden; nur dies mag noch bemerkt werden, daß der Holzschnitt mit seinen surrogativen Abarten den beiden anderen Hauptmethoden gegenüber den großen Vorzug besitzt, daß, weil sein Druckverfahren mit dem der Buchdruckpresse identisch ist, er unmittelbar mit dem Textdruck verbunden und dadurch als ein ebenso bequemes wie wirksames Illustrationsmittel verwandt werden kann.

Zweites Buch: Die Gruppe der zeitlichen Künste oder der Künste der successiven Anschauung (Musik, Mimik, Poesie).

Übergang von den räumlichen Künsten zu den zeitlichen Künsten.

In der Einleitung zur Betrachtung der Malerei (S. 103 ff.) wurde darauf hingewiesen, daß die Malerei ihrem allgemeinen Wesen nach, hinsichtlich des Inhalts der Motive, im Unterschied zu denen der Plastik das Gepräge des zeitlichen Gewordenseins offenbare, und daß dies Gepräge sich vornehmlich in der Farbenwirkung konzentriere. Dies ist aber nicht nur so zu verstehen, daß allein durch das Kolorit der Wiederschein der realen Welt in dem Wechsel ihrer Erscheinungen versinnlicht wird, sondern auch in einem noch viel bedeutungsvolleren Sinne, worauf sich der Fortgang von der Malerei zur Musik gründet. Schon der Umstand, daß wir bei der Entwicklung des Wesens des Malerischen als allgemeiner Anschauungsform — im Gegensatz zur Zeitlosigkeit des Plastischen — überhaupt auf die Vorstellung der „Zeitlichkeit" hingeführt wurden, während doch die Malerei noch der Gruppe der auf die Raumanschauung sich beziehenden Künste angehört, deutet darauf hin, daß wir jetzt an dem Punkte stehen, wo die bisher erst nur ideal gesetzte „Bewegung", deren stetige Intensitätssteigerung in dem Stufengang der drei bildenden Künste sich offenbart, in reale Bewegung

sich [illegible]nsetzen und die „in Fluß gebrachte Lokal-Farbe", d. h. der [illegible]benton, welcher noch an die Räumlichkeit gebunden war, sich v[illegible] dieser gänzlich frei machen und zum realen Klange werden[illegible]uß, sobald die Forderung einer ferneren Intensitäts-steigeru[illegible] eintritt. — So geht die Malerei, als die letzte und bewegu[illegible]reichste der räumlichen Künste, zur Musik, als der ersten u[illegible] bewegungsärmsten der zeitlichen Künste, fort; wobei jedoch z[illegible]bemerken, daß der geringste Intensitätsgrad der realen Bewegu[illegible] (in der Musik) immer noch ein höherer ist als der höchste [illegible]r idealen Bewegung (in der Malerei). Da dieser Fortgang [illegible]: nicht bloß ein solcher von der Malerei zur Musik, als di[illegible] beiden Kunstgattungen, sondern zugleich ein Übergang von d[illegible] gesamten ersten Hauptgruppe, d. h. der Gruppe der Künste[illegible]r simultanen Anschauung, zu der zweiten, der Gruppe der K[illegible]e der successiven Anschauung, ist, so ist die Stellung jener [illegible]den Künste noch etwas näher ins Auge zu fassen; um so me[illegible] als zwischen keinem einzigen andern Paar von Künsten ein so[illegible]genartiges Verhältniß existirt, wie zwischen diesen.

[illegible]rl Rosenkranz äußert in seinem geistvollen Buche „Die Ästhe[illegible] des Häßlichen", daß „die Malerei die Wärme des individ[illegible]len Lebens schon mit solcher Macht ausdrücke, daß der Ton [illegible]ir noch zufällig zu fehlen scheine". Es liegt darin der richtige [illegible]danke, daß das Kolorit als unmittelbarer Wiederschein der der [illegible]treten Wirklichkeit zugleich Ausdruck innerlicher Lebendigkeit ist, [illegible]en spontane Äußerung sich dann weiterhin, wenigstens in den [illegible]öheren Sphären des organischen Lebens, d. h. in der Tierwel[illegible] als Laut realisirt. Erinnert also schon die Farbe, wenngle[illegible] nur erst in äußerlicher, gleichsam symbolischer Weise, an das Vo[illegible]andensein einer innern Lebendigkeit, so gelangt im „Laut" die [illegible]nnerlichkeit, die Seele als Centrum solcher Lebendigkeit, selbst zu[illegible]irekten Äußerung ihres Lebensinhalts. — Jean Paul bemer[illegible], es falle der Phantasie sehr schwer, die Anschauungswe[illegible]t des Auges und Ohrs, „der zwei unähnlichsten Sinne, auf ei[illegible]der zu übertragen", hinzusetzend, daß „Tieck nicht nur die

Farben klingen, sondern auch die Töne glänzen lasse, was noch einen kühneren Sprung ansinne". Allein mit solchen Hyperbeln ist der Erkenntnis des Begriffes nicht gedient: ein „Sprung" ist nun allerdings von der Farbe zum Ton, d. h. von der „Raum- zur Zeitanschauung, aber nicht, weil dabei eine „Anschauungsweise auf die andere übertragen" wird, sondern weil in der ersteren das Moment der Bewegung bereits eine Energie gewonnen hat, deren weitere Steigerung notwendig die Welt der farbigen Erscheinung überhaupt über sich selbst hinaus in die höhere Sphäre des tönenden Seelenausdruckes forttreibt. Auch im Kolorit finden sich bereits Spuren solcher Seelenbewegung, z. B. im Erröten, Erblassen, d. h. im Wechsel des Inkarnats, im erhöhten Glanz des Auges u. s. f.; zur vollen Wirklichkeit gelangt dieselbe aber erst im Laut und, wenn dieser als Kunstmittel verwandt wird, im musikalischen Ton.

Indem nun mit der Musik eine neue, spezifisch von der ersten verschiedene Reihe von Künsten beginnt, das Gesetz der Entwickelung aber für alle Künste ein einheitliches ist, so muß der Fortgang von der Musik zu den anderen zeitlichen Künsten in Analogie mit dem von der Architektur zu den anderen räumlichen stehen, d. h. es wird sich ein durchgreifender Parallelismus einerseits zwischen Musik und Architektur, andererseits zwischen Mimik und Plastik, dritterseits zwischen Poesie und Malerei nachweisen lassen müssen. Dieser Parallelismus offenbart sich hauptsächlich darin, daß, in dem Fortgang von der Musik zur Mimik, sowie von dieser zur Poesie:

1) dasselbe Prinzip der Veränderung des Gewichtsverhältnisses zwischen Idee und Darstellungsmaterial herrscht wie auf Seite der räumlichen Künste, — nur, daß jetzt mit einer Kunst angefangen wird, in welcher das Material überhaupt schon zu einem verhältnismäßig sehr geringen Gewicht herabgesetzt erscheint;

2) daß, ganz analog der anderen Seite, die Ideen, als Objekte der Darstellung, und damit auch die Darstellungsmittel, von Stufe zu Stufe substanzieller und konkreter werden,

indem die letzteren zugleich an materiellem Gewicht verlieren: Ton — Geberde — artikulierter Laut bilden so eine ganz bestimmte Stufenfolge von abstrakterem zu konkreterem, aber zugleich auch von schwererem zu leichterem Darstellungsmaterial.

Kapitel I. Die Musik.

Allgemeiner Charakter derselben.

Da in der Musik das Moment der Bewegung (der Ton) nicht mehr blos scheint, d. h. eine blos ideale Bedeutung hat, sondern wirklich ist, und zwar nicht, wie in der Malerei, nur äußerlich an den Dingen erscheint, sondern aus ihnen als Ausdruck ihrer Innerlichkeit heraustönt, so ist eben diese reine Innerlichkeit, d. h. die Sphäre der subjektiven Seelenbewegungen, der eigentliche Inhalt und das ausschließliche Objekt der Musik. Diese Folgerung ist für die Bestimmung des Wesens der Musik, namentlich auch in Bezug auf die Umgrenzung ihres Darstellungsgebietes, von so großer Tragweite, daß dadurch die bisherige Ästhetik, welche sich die Begründung, bezw. Rechtfertigung gewisser musikalischer Ausdrucksformen, wie der „Oper", stets hat angelegen sein lassen, obschon dieselben zu jenem Prinzip in unvereinbarem Widerspruch stehen, geradezu revolutioniert werden muß. So lange indeß jenes Prinzip nicht umzustoßen ist — und dies ist wenigstens der wissenschaftlichen Ästhetik bis jetzt nicht gelungen, ja sie hat es nicht einmal versucht (34) — werden auch die praktischen Konsequenzen desselben zugegeben werden müssen.

Auf dem obigen Prinzip beruht nun zunächst die wesentlich abstrakte Bedeutung der Musik; sie abstrahiert nämlich ihrer Natur nach gerade von Dem, was den Hauptinhalt der räumlichen Künste, auch der höchsten derselben, der Malerei, ausmacht, von der objektiven Anschaulichkeit, indem sie sich ihrem

Wesen nach — falls sie überhaupt etwas Substanzielles ausdrückt — durchaus auf die Versinnbildlichung der rein subjektiv-allgemeinen und in ihrer Allgemeinheit unbestimmten, oder, wenn man will, „unendlichen" Gefühle beschränkt, welche den Inhalt der Seelenbewegungen bilden. Der Zusatz: „falls sie überhaupt etwas Substanzielles ausdrückt" ist hier durchaus nicht unwesentlich; denn wir werden sehen, das die Musik außer ihrer Fähigkeit, substanzielle Empfindungen, wie „Freude", „Schmerz", „Sehnsucht" u. s. f. auszudrücken, auch die noch viel abstraktere Fähigkeit besitzt, durch rein formale Tonbewegung lediglich einen ästhetisch angenehmen Eindruck auf die Gehörnerven hervorzubringen, wobei von Empfindungen substanzieller Art überhaupt keine Rede ist. Diese Abstraktivität, welche die Musik mit ihrer Parallelkunst, der Architektur, teilt, zeigt sich auch darin, daß der musikalische Ausdruck der Empfindungen wesentlich *symbolischer* Natur ist, insofern der „Ton" weder in dem Umfange noch in dem Grade wie die *Geberde*, geschweige denn das *Wort*, mit der Empfindung sich deckt, weil er immerhin nur den Wert eines Zeichens hat, die Geberde dagegen und noch mehr das Wort den konkreten Empfindungsinhalt direkt zum Ausdruck bringen kann. Was Jemand durch die Geberde mit großer Bestimmtheit andeuten und durch das Wort mit noch größerer *sagen* kann, etwa daß er Zahnschmerzen habe oder von Jemand auf den Fuß getreten sei, das dürfte, ohne die Geberde oder das Wort dabei zu Hilfe zu nehmen, durch den bloßen Ton zu verdeutlichen sehr schwer fallen.

Es sind hier absichtlich ganz triviale Beispiele gewählt, weil sich an ihnen die abstrakte Natur der Musik am deutlichsten offenbart: aber genau derselbe Unterschied läßt sich auch in dem Ausdruck „idealer" Gefühle nachweisen, hinsichtlich deren die Musik ebenfalls auf ganz allgemeine Inhalte, wie „Schmerz", „Freude", „Wehmut", „Sehnsucht", „Zorn" u. s. f. beschränkt ist, während die konkrete Seite derselben, z. B. ob die „Sehnsucht" sich auf die Zusammenkunft mit der Geliebten, oder auf das Heimweh

einer jugendlichen Pensionärin, der „Schmerz“ sich auf den Verlust eines Freundes oder auf die Trennung vom Vaterhause beziehe, musikalisch unausdrückbar bleibt. Ja, selbst allgemeine Gefühle von etwas bestimmterer Natur, wie „Liebe“, „Eifersucht“, „Hoffnung“ u. s. f. werden sich schon in ihrer Allgemeinheit, geschweige denn hinsichtlich ihrer besonderen Richtung auf ein Objekt, durch den musikalischen Ton als solchen schwer, wenn überhaupt, verdeutlichen lassen. — Aber gerade in dieser Impotenz gegenüber dem eigentlich substanziellen Inhalt der Empfindung — man mag es auch Unabhängigkeit davon nennen — liegt andererseits die Hauptquelle der wunderbaren Wirkung der Musik, also auch ihrer Machtstellung als selbständige Kunst: der musikalische Ton kann sowohl nach seiner melodischen wie nach seiner harmonischen Qualität, als freies Darstellungsmittel von Ideen, die sich ebensowohl dem konkreten Anschauen, wie dem begreifenden Denken entziehen (35), zur höchsten, oder, um das Wort zu brauchen, sublimsten Verwertung gelangen; ja, er gewährt erst in dieser abstrakt-idealen Verwendung die reinste ästhetische Befriedigung. Deshalb stellt die reine Instrumentalmusik in der „Symphonie“, eben wegen dieser Unabhängigkeit von der substanziellen Empfindungssphäre, zugleich die höchste und reinste Form des musikalischen Ausdrucks dar; sie hat am meisten — um eine naheliegende architektonische Bezeichnung anzuwenden — monumentalen Charakter.

Aber nicht nur hinsichtlich des Darstellungsinhalts, sondern auch nach Seite der Darstellungsmittel offenbart sich ganz analog der Architektur die abstrakte Natur der Musik, nämlich in dem durch rein mathematische Verhältnisse bestimmbaren Formcharakter beider Künste (36). Denn der Unterschied zwischen dem architektonischen und musikalischen Formcharakter, z. B. nach der Seite des Rhythmus, beruht, bei gleicher mathematisch-bestimmbarer Gesetzmäßigkeit im Grunde nur auf der verschiedenen Natur des Anschauungsgebiets, dem diese Künste angehören, indem die eine auf die simultane, die andere auf die successive

Perception bezogen ist; dort, in der Architektur, entwickelt sich das System der rhythmischen Bewegungselemente, von einem Zentrum ausgehend, bis in die fernsten Ausladungen hinein symmetrisch, stellt sich aber zugleich als mit einem Blick übersehbar dar, während sich hier, in der Musik, das rhythmische System in seinen Einzelmomenten als Zeitfolge entwickelt und auch so perzipiert wird. In diesem Sinne wurde früher (S. 67) der bekannten Schlegel'schen Definition der Architektur als „gefrorener Musik" die analoge Beziehung der Musik als „aufgetauter" (d. h. in Fluß gebrachter) Architektonik gegenübergestellt. Schon Leibniz hat übrigens die Bemerkung gemacht, daß „die Wahrnehmung schöner geometrischer Verhältnisse dem Auge einen ähnlichen Genuß gewähre, wie dem Ohr die Wahrnehmung von harmonisch sich zu einander verhaltenden Tönen". Übrigens wiederholt sich der in der Musik auftretende Gegensatz von „Melodie" und „Harmonie", wovon die erstere, als der successiven Seite angehörig, das primäre, die zweite, als der simultanen Seite angehörig, das sekundäre Element bildet, in der Architektur als der Gegensatz von „konstruktiver" und „ornamentaler" Gestaltung; nur daß hier, der entgegengesetzten Anschauungsform halber, das konstruktive und deshalb primäre Element der simultanen Seite, das ornamentale und deshalb sekundäre der successiven angehört, während in der Musik die umgekehrte Stellung stattfindet. Beide Künste stimmen schließlich hinsichtlich ihres objektiven Inhalts darin überein, daß sie in gleicher Weise unfähig sind zur Darstellung von Erscheinungen der objektiven Naturwirklichkeit. —

A. Objekt, Mittel und Material der Musik.

Hier ist zunächst eine Unterscheidung zu machen zwischen der „reinen", für sich bestehenden, d. h. nur mit eignen Mitteln wirkenden Musik und der mit einer ihrer Schwesterkünste (Mimik und Poesie) oder auch mit beiden zu einer Totalwirkung verbundenen Musik. Es wird nämlich — im Gegen-

satz zu allen anderen Künsten — an die Musik bekanntlich der Anspruch erhoben, daß sie bei der Verbindung mit einer andern Kunst, etwa mit der Poesie (z. B. im „Liede", im „Oratorium", in der „Oper") zwar natürlich als Hauptkunst fungiere, daß aber dennoch nicht sie selbst, sondern der dichterische Inhalt das den musikalischen Ausdruck bestimmende Element sei. Diese höchst auffällige und in der geschichtlichen Entwickelung keiner andern Kunst sich in so schroffer Weise kundgebende Verkehrung von Zweck und Mittel der künstlerischen Gestaltung hat nun einerseits zu Formen geführt, die an einem tiefen inneren Widerspruch leiden, andererseits hat sich die Ästhetik dadurch verleiten lassen, sich wohl oder übel mit diesen Formen abzufinden, d. h. den philosophisch-unmöglichen Versuch zu ihrer ästhetischen Rechtfertigung zu machen (37). Für jeden unbefangenen, d. h. nicht in musikalischen Vorurteilen befangenen Denker kann es nicht zweifelhaft sein, daß bei einer Verbindung mehrerer Künste diejenige Kunst, welche den substanziellen und deshalb für die ideelle Gestaltung maßgebenden Inhalt liefert, als Hauptkunst, die mit ihr verbundenen dagegen nur als Hilfskünste zu betrachen sind, um jenen Ideeninhalt höchstens lebendiger zu gestalten.

Um daher mit unbedingter Sicherheit zu bestimmen, von welcher Art die Ideen sind, welche durch die auf ihre eigenen Mittel beschränkte Musik ausgedrückt werden können, müssen wir in erster Linie die Musik in ihrer Selbständigkeit und Reinheit, d. h. außer aller Verbindung mit einer andern Kunst, ins Auge fassen, ehe wir diejenigen musikalischen Formen und Arten betrachten und auf ihre ästhetische Berechtigung prüfen können, welche aus solcher, mehr oder weniger unorganischen Verbindung hervorgegangen sind. Diese vorläufige Beschränkung auf die „reine Musik" betrifft aber nicht die Ideen allein, d. h. die Objekte, sondern auch, im notwendigen Zusammenhang damit, die Mittel und das Material der musikalischen Produktion; welche drei Momente hier um so strenger auseinanderzuhalten sind, als die im Bereich der zeitlichen Künste schon bedeutende Abnahme der

Gewichtsdifferenz zwischen Idee und Material ohnehin eine Trennung derselben erschwert.

1. Als einziges substanzielles *Objekt* der musikalischen Gestaltung hat schon Aristoteles die *allgemeinen Gemütsstimmungen* bezeichnet; und hieran ist entschieden festzuhalten, so lange nicht der Nachweis geliefert werden kann, daß die Musik *als solche* auch thatsächliche Begebenheiten, bestimmte Handlungen und konkrete Charaktere zu schildern vermag. Der Grund davon ist bereits angegeben, nämlich weil die Musik ebensowenig wie ihre Parallelkunst, die Architektur, ein Vorbild in der Natur besitzt, dessen Formen sie als Mittel der Darstellung künstlerisch verwerten könnte. Denn wenn man etwa den *Naturlaut* als solches Vorbild betrachten wollte — und das wäre doch der einzig denkbare Fall der musikalischen Nachahmung —, so hat zwar die Nachahmung von Naturtönen, wie Vogelstimmen, Sturmessausen, Donnerrollen u. s. f selbst seitens bedeutender Komponisten (z. B. in der „Pastorale" von Beethoven) Verwendung gefunden; allein einerseits besitzt gerade diese Art der Verwendung einen sehr geringen und zwar um so geringeren Wert, je treuer die Kopierung ist, andererseits hat sie nur insofern musikalische Berechtigung, als nicht solche mechanische Nachahmung der Naturtöne selbst, sondern vielmehr — und dies hat auch auf die „Pastorale" Anwendung — die Schilderung der durch die Anhörung derselben, gleichsam als ideales Echo, *in der Menschenseele erweckten Stimmung* ästhetisch bezweckt wird. Aber selbst materiell sind solche Naturlaute ziemlich wertlos, da ihnen die wesentlichsten Elemente des musikalischen Ausdrucks mangeln, nämlich nicht bloß das melodische, sondern auch das harmonische Element und meist auch der Rhythmus. (39.)

Wenn mithin nicht zu bestreiten ist, daß der reine Ton, d. h. der Ton an sich, gleichviel ob er aus dem Innern eines lebenden Wesens heraus erklingt oder auf unorganische Weise, wie beim Donner, dem Winde, den musikalischen Instrumenten u. s. f. entsteht (vgl. Bd. 1, S. 115 ff.), immer nur das innere

Wesen des tönenden Dinges ausdrücken kann, so geht hieraus unzweifelhaft hervor, daß der durch die Musik zum Ausdruck gelangende substanzielle Inhalt eben nur diese qualitative Innerlichkeit sein kann, bei lebenden Wesen also ausschließlich die subjektiven Seelenbewegungen — sei es unmittelbar als Gesang, sei es mittelbar als Spiel von Instrumenten, die darauf hin konstruiert sind, daß sie einer solchen Übertragung aus dem Innern eines lebendigen auf ein unlebendiges Ding fähig sind. — Solche Seelenbewegung enthält nun zwar für das Subjekt selbst, sofern es sich des Ursprungs seiner Empfindung sowie der Natur derselben bewußt ist, eine konkrete Bedeutung; insofern sie aber für ein fremdes Ohr als bloßer Ton sich äußert, wird sie, da der Inhalt jenes Bewußtseins nicht mit zum Ausdruck gelangen kann, ihre konkrete Bedeutung notwendig verlieren; d. h. es tritt durch den Ton von dem Inhalt nichts in die Erscheinung als die ganz allgemeine Form der Empfindung, deren „Unendlichkeit" und „Tiefe", weil diese notwendigerweise rein innerlich bleiben, nach außen als Mangel an Bestimmtheit und Klarheit erscheinen. In dieser „Unsagbarkeit" des musikalischen Empfindungsinhalts — denn ließe er sich „sagen", d. h. in Worte fassen, so wäre er nicht mehr unbestimmt und unklar — soll nun aber gerade (nach der Behauptung der Musikästhetiker) im Vergleich mit der Poesie, nicht nur die unendlich höhere Würde, sondern auch die unendlich größere Ausdrucksfähigkeit der Musik beruhen! Andererseits ist zuzugeben, daß in dieser „Unsagbarkeit" gerade der eigentümliche Zauber und die schlechthin undefinierbare, im eigentlichsten Wortsinne wunderbare Wirkungskraft der Musik beruht, die höchstens mit der überwältigenden Erhabenheit einer großartigen, harmonisch gegliederten Architektur, eine Beethoven'sche Symphonie etwa mit dem Kölner Dom, in Parallele zu stellen ist.

2. Es ist bei den obigen Bemerkungen der Empfindungsinhalt als ein wesentlich substanzieller vorausgesetzt; nun

besitzt aber die Musik — wie schon oben beiläufig bemerkt wurde — neben der Fähigkeit, Empfindungen, wie „Freude", „Schmerz", „Sehnsucht", „Wehmut", „Zorn" u. s. f., auszudrücken, in noch viel weiterem Umfange die Fähigkeit, einen von solchen substanziellen Empfindungen gänzlich abstrahierenden, rein formell-ästhetischen Eindruck auf die Gehörnerven hervorzubringen. Zwar kann dieser Eindruck als solcher entweder von mehr heiterer oder ernsterer, von mehr energischer oder sanfterer Natur sein; aber diese Unterschiede beruhen wesentlich auf den rein formalen Elementen des „Taktes", des „Tempos" und der Tonarten (Dur und Moll) und haben deshalb auch nur formale Bedeutung. Es giebt eine ganze Reihe von Arten und Formen der Musik, die lediglich auf diesen formal-ästhetischen Genuß am reinen „Spiel" der Töne abzielen, wie das „Trio", das „Quartett", das „Quintett" u. s. f., welche von allen großen Komponisten für bestimmte, aber in verschiedenster Weise kombinierten Instrumente mit besonderer Vorliebe geschaffen wurden. Auch jede Art von „Variationen" über ein einfaches Thema, die „Kanons", die „Fugen", die „Wiederholungen" und andere musikalische Formen ähnlicher Art gehören dahin, in denen allen von einem Ausdruck irgend welcher substanzieller Empfindungen nicht die Rede, ein solcher auch gar nicht beabsichtigt ist. — Auf diesen beiden, in gewisser Beziehung einander entgegengesetzten Seiten des musikalischen Ausdrucks, welche kurz als „substanzielle Ausdrucksfähigkeit" und „formal-ästhetische Wirkungskraft" unterschieden werden können, beruht nun, wie leicht einzusehen, der Unterschied der Vokal- und Instrumentalmusik, der also nicht, wie manche Musikästhetiker annehmen, bloß materieller Art ist, sondern wesentlich durch den ideellen Inhalt bedingt erscheint.

Schon der populären Unterscheidung dieser beiden Ausdrucksarten als „Singen" und „Spielen" liegt das instinktiv richtige Gefühl zu grunde, daß das Singen eine organischere, d. h. eben substanzielle Bedeutung besitzt, weil es unmittelbarer

Ausdruck unwillkürlicher Seelenbewegung ist, während das Spielen, worauf auch der Name hindeutet, als eine von solcher Bewegung unabhängige Thätigkeit der kombinierenden Phantasie fungiert, die ausschließlich auf Befriedigung eines rein ästhetischen Bedürfnisses, d. h. auf das Wohlgefallen an der formell schönen Tonbewegung ausgeht. Im Zusammenhange hiermit steht, daß die letztere Seite ebenso sehr durch Reichtum an Kombinationen und Mannigfaltigkeit der Formen, wie die erstere durch Einfachheit und Schlichtheit derselben sich kennzeichnen muß. Denn hier, in der Sphäre der Gefühle, an welche der musikalische Ausdruck unmittelbar gebunden ist, kann es selbstverständlich nur eine beschränkte Zahl von Stimmungsformen geben, während dort, in der Sphäre der kombinierenden Phantasie, der Formenreichtum ein geradezu schrankenloser und unendlicher ist. Wenn daher große Komponisten, z. B. Beethoven, oft aus wenigen, an sich nicht bedeutsamen Tönen, die ein „Thema" bilden, lange und in formalem Sinne höchst empfindungsreiche Tonkombinationen auszuspinnen vermögen, so würden diese als „Gesang" ganz undenkbar sein, weil ihnen jeder substanzielle Empfindungsinhalt mangelt, während sie als „Spiel" von großer ästhetisch befriedigender Wirkung sein können.

Ohnehin drängt der Gesang, aus dem Bedürfnis, dem Inhalt der Empfindung eine möglichst konkrete Gestalt zu geben, unwillkürlich auf eine Verbindung mit dem Worte, weil nur dieses imstande ist, die ganz allgemeinen Empfindungen zu individueller Bestimmtheit zu umgrenzen; ein Bedürfnis, das bei der reinen Instrumentalmusik so wenig in Frage kommt, daß der in neuerer Zeit gemachte Versuch, der Instrumentalmusik solche substanziellen Empfindungen oder gar objektive Anschauungen anzudichten — die sogenannte „Programmmusik", welche dies gleichsam durch Anheftung von Etiketten erreichen zu können glaubt, die einen ähnlichen Eindruck hervorbringen, wie jene naiven Spruchzettel, die den Figuren auf mittelalterlichen Gemälden aus dem Munde hängen, damit der Beschauer

auch als geschriebenes Wort sieht, was die Leute denken —, jeden normal empfindenden Menschen als ein künstlicher Zwang erscheinen muß, welcher der Instrumentalmusik gegen ihre Natur äußerlich auferlegt wird. (40.)

Die Quelle jenes eigentümlichen, aber im Wesen der Musik begründeten Zwiespaltes liegt einerseits in der schon erwähnten streng mathematischen Bestimmbarkeit aller musikalischen Formen, andererseits in der dazu im Gegensatz stehenden Unbestimmtheit des Empfindungsinhaltes; ein Gegensatz, der abermals auf einen Parallelismus mit der Architektur hinführt, insofern auch diese neben dem konstruktiven Element, das dem „melodischen" der Musik entspricht, ein rein ornamentales (harmonisches) besitzt, das ebenfalls auf solchem Spiel mit ästhetisch wohlgefälligen Formen ohne substanziellen Inhalt beruht. Was die Musik betrifft, so ist jener Gegensatz als ein solcher zwischen der Natur der Objekte und der Natur der Darstellungsmittel zu erkennen, welcher, wie in der Architektur, nur eine symbolische Beziehung zwischen beiden zuläßt. Denn nicht nur die Differenzen von Höhe und Tiefe überhaupt, die Weite der Intervalle u. s. f. lassen sich auf bestimmte Schwingungszahlen jener Luftvibration, welche man „Ton" nennt, zurückführen, sondern auch die rein harmonischen Beziehungen der Töne zu einander (Oktave, Quint, Terz u. s. f.) beruhen auf genauen Zahlenverhältnissen. Daß ohnehin das Tempo und der Takt der mathematischen Meßbarkeit unterliegen, geht schon daraus hervor, daß sie die wesentlichen Elemente des „Rhythmus" sind, welcher, als elementarisch-musikalische Form auf die Poesie übertragen, hier ausdrücklich als „Metrum" bezeichnet wird. —

Gerade bei solchen ihrer Natur nach ganz äußerlichen Momenten der musikalischen Diktion, wie „Tempo" und „Takt", zeigt es sich recht deutlich, wie in der Musik alles Qualitative sich auf rein quantitative Bestimmungen zurückführen läßt und wie jenes stets durch dieses bedingt ist. Was den „Takt"

betrifft, dessen Charakter bekanntlich bei jedem Musikstück durch Zahlen in Bruchform angegeben wird, so spricht sich in dem rein arithmetischen Verhältnis des Zählers zum Nenner dieses Bruchs zugleich die qualitative Natur des Taktes aus, welcher seinerseits wieder, in Verbindung mit dem Tempo und der Tonart, den Charakter des musikalischen Inhalts bestimmt, indem die gesamte Tonbewegung, wie in den dreiteiligen Taktarten, hüpfender, unruhiger, überhaupt lebendiger und energischer, oder, wie in den zweiteiligen, gemessener, haltungsvoller, ruhiger sich der Empfindung ankündigt. — Allerdings hat man sich die Hervorbringung und die Perzeption von musikalischen Tönen nicht als ein wirkliches Zählen vorzustellen. Dies wäre schon durch den Umstand unmöglich, daß der tiefste, für das Ohr noch wahrnehmbare Ton bereits 32 Schwingungen in der Sekunde erfordert, während in der Höhe die Zahl der Schwingungen auf viele Hunderte in dieser Zeit steigen; allein das Ohr besitzt nichtsdestoweniger die unbewußte Fähigkeit eines instinktiven Zählens, durch welche es die Verhältnisse der Töne zu einander ohne alle Reflexion empfindet. (41.) Am deutlichsten zeigt sich dies darin, daß jene einfachen, d. h. durch einfache Zahlen zu bestimmenden Tonverhältnisse, die man als „Konsonanzen" bezeichnet, einen ästhetisch-wohlgefälligen, d. h. harmonischen Eindruck hervorbingen, vor allem der reine, aus Grundton, Terz und Quint bestehende „Dreiklang", während alle Tonverhältnisse von mathematisch verwickelterer Natur als „Dissonanzen" empfunden werden, welche, wenn sie nicht aufgelöst, d. h. in harmonische Verhältnisse übergeleitet werden, die Tonempfindung des Ohrs nicht nur unbefriedigt lassen, sondern einen mißfällig-ästhetischen Eindruck hervorbringen. — Kehren wir nach dieser Zwischenbemerkung über die musikalischen Darstellungsmittel zur Betrachtung der Darstellungsobjekte zurück.

3. Die obige Bemerkung, daß der Gesang instinktiv zu einer Verbindung mit dem Worte dränge, weil nur dieses der durch Töne ausdrückbaren allgemeinen Stimmung einen be-

ſtimmteren Inhalt zu verleihen imſtande ſei, ſcheint einen Widerſpruch gegen die früher aufgeſtellte Forderung zu enthalten, daß in erſter Linie die Muſik ohne Verbindung mit irgend einer anderen Kunſt ins Auge zu faſſen ſei, wenn es ſich darum handelt, mit Sicherheit die Ideen zu beſtimmen, welche überhaupt von der Muſik mit Hilfe ihrer eigenen Darſtellungsmittel auszudrücken ſind. Denn es ſcheint daraus zu folgen, daß es im grunde nur eine Art der Muſik gebe, welche dieſe Forderung erfüllt, nämlich die reine Inſtrumentalmuſik und daß folglich von einer naturgemäßen Gliederung der Muſik in Inſtrumental- und Vokalmuſik nicht die Rede ſein könne. —

Nun iſt es zwar richtig, daß der Geſangston, da die menſchliche Stimme zur Artikulation, zum Ausſprechen von bedeutungsvollen Silben, d. h. von Worten, drängt — obgleich man natürlich auch ohne Worte, nicht aber ohne jede, wenn auch bedeutungsloſe Artikulation, z. B. in Form des einfachen Vokals a oder einer einfachen Silbe (la) ſingen kann, — nicht die abſolute Selbſtändigkeit beſitzt wie der Ton eines Inſtrumentes; allein es giebt doch unter allen denkbaren Verbindungen, welche die Muſik mit der Poeſie eingehen kann, wenigſtens eine, welche annäherungsweiſe eine vollkommene Einheit zwiſchen beiden Elementen, Ton und Wort, darſtellt: das Lied, weil in ihm der Wortinhalt ſelber dem Weſen des muſikaliſchen Tons als Ausdrucks allgemeiner Gefühlsſtimmung konform iſt; aber nur das „Lied“ in ſeiner einfachſten, rein lyriſchen Natur, alſo mit Ausſchluß aller mehr oder weniger epiſchen Arten desſelben, wie die „Romanze“, „Ballade“ u. ſ. f. Daß im „Liede“ eine wahrhaft organiſche Verbindung von Ton und Wort ſtattfindet, erkennt man ſchon darin, daß bei dieſem Ausdruck weder bloß an den Geſang noch bloß an das Gedicht gedacht wird, ſondern ſtets an beide Elemente zugleich als organiſche Einheit. Die ſog. „Lieder ohne Worte“ daher, welche aus dem Bedürfnis entſtanden ſind, der reinen Inſtrumentalmuſik eine Form zu verleihen, welche wenigſtens annäherungsweiſe eines ſubſtanziellen Empfindungsausdruckes

fähig wäre, indem sie sich bemühen, die einfache Schlichtheit und Gefühlswärme des eigentlichen Liedes, d. h. des Liedes mit Worten, nachzuahmen, sind doch, wenn sie hinsichtlich der Intention des Komponisten verstanden werden wollen, immer genötigt, diese wenigstens durch die Überschrift zu kennzeichnen, z. B. „Frühlingslied" u. dgl. Wo dagegen solcher Titel fehlt, bleibt der Phantasie immerhin ein großer Spielraum für die Bildung einer bestimmten Vorstellung von dem Inhalt. In jener organischen Einheit von Ton und Wort, wie sie sich im „Liede" darstellt, liegt mithin der Grund, weshalb diese Form der Musik als eine wahrhaft naturgemäße, nämlich als diejenige zu betrachten ist, die neben der reinen Instrumentalmusik unbedingt ästhetische Berechtigung besitzt. So haben wir also zwei unbedingt ästhetisch berechtigte, weil naturgemäße Formen oder Arten der Musik: der lyrische Gesang für den Ausdruck substanzieller Empfindungen und die reine Instrumentalmusik für ästhetisch-formale Wirkung, während alle übrigen Formen oder Arten, zu so kunstgemäßer Gestaltung sie sich entwickelt haben mögen, nur bedingte ästhetische Geltung beanspruchen können. Dies führt uns nun zu einer zweiten Frage über das Verhältnis des Gesanges zum Spiel, nämlich zu der über die wahrscheinliche Entstehungsweise des letzteren aus dem ersteren.

4. Denn dies dürfte von vornherein als zweifellos anzunehmen sein, daß der Fortgang nicht vom Spielen zum Singen, sondern umgekehrt vom Singen zum Spielen stattgefunden habe; nicht nur deshalb, weil die menschliche Stimme als Ausdrucksmaterial unmittelbar gegeben ist, während das Instrument erst erfunden werden mußte, sondern weil im Gesange wirkliche, das Subjekt innerlich bewegende und deshalb unwillkürlich zur Äußerung drängende Empfindungen zum Ausdruck gelangen, während dem Instrument, einerseits seiner Vermittelungsstellung wegen, die Unmittelbarkeit des Ausdrucks fehlt, andererseits es, dieser seiner mehr abstrakten Natur halber, sich für die willkür-

liche Hervorrufung eines rein ästhetischen Wohlgefallens an der bloßen Tonbewegung eignet. Ohnehin setzt das „Spiel" eines Instrumentes immer voraus, daß der Mensch zufällig oder probeweise die Beobachtung an gewissen Materialien machen mußte, daß sie, auf eine gewisse Weise berührt, klingen, so daß sie, nach vielfachen technischen Versuchen allmählich vervollkommnet, in den Stand gesetzt wurden, ein vermitteltes Abbild des in seiner Stimme verborgenen, ihm aber längst bekannten Tonlebens zu gewähren. Dann aber lag auch die Möglichkeit, ja das Bedürfnis nahe, diese Eigenschaft des Materials, einschließlich der durch die differente Stofflichkeit desselben bedingten Klangfarbe, wodurch dasselbe der menschlichen Stimme gegenüber sogar etwas Selbständiges und Charakteristisches besitzt, für sich als formales Spiel und dieses dadurch vom Gesange und demzufolge auch von dem in diesem zum Ausdruck kommenden substanziellen Empfindungsausdruck zu emanzipieren.

5. Der Begriff der „Klangfarbe", welcher hier, im Gebiet der Musik, durchaus am Material haftet, ist auch insofern von Interesse, als seine Bedeutung an den ideellen Prozeß erinnert, der oben als „Übergang von der Malerei zur Musik" erörtert wurde. Bei der Betrachtung desselben (s. S. 164 ff.) wurde auf gewisse, beiden Künsten gemeinsame Ausdrücke, wie „Stimmung", „Ton", u. s. f. hingewiesen, welche, obwohl sie in der einen Kunst eine wesentlich andere Bedeutung haben als in der anderen, doch auf die innige Verwandtschaft der beiden Künste hindeuten. Nun stellt sich aber der eigentümliche, aber höchst charakteristische Umstand heraus, daß dieselben Ausdrücke, welche in der Musik einen wesentlich materiellen Sinn haben, wie „Klangfarbe," „Stimmung" (der Instrumente), in der Malerei (Farbenton statt Klangfarbe) durchaus ideeller Natur sind. Denn während der von der Musik auf die Malerei übertragene Ausdruck „Ton" hier die idealisierte, gleichsam entmaterialisierte, Farbe bedeutet, bezieht sich der umgekehrt von der Malerei auf die Musik übertragene Ausdruck „Farbe" gerade im Gegenteil

auf die materielle Natur des Tons; ein Beweis für die innige Beziehung zwischen beiden Künsten, aber auch für die idealistischere Bedeutung der Musik gegenüber der Malerei und damit der zeitlichen Künste überhaupt gegenüber der räumlichen.

Da die Klangfarbe also lediglich an der mechanischen Natur des Tonmaterials haftet, so kann der Ausdruck streng genommen nur auf die künstlichen musikalischen Instrumente Anwendung finden, d. h. sie ist durch totes stoffliches Material, wie Holz, Metall, Darmsaite u. s. f. bedingt und außerdem durch den räumlichen Umfang desselben modifizierbar, während sich die menschliche Stimme, als organisch lebendiger Stoff, sich nur durch das letztere Moment, d. h. durch die Länge, Elastizität, Stärke u. s. f. der Stimmritzenbänder unterscheidet. Außerdem treten hier der ebenfalls organische Geschlechtsunterschied, sodann innerhalb desselben die Verschiedenheit der Stimmlage hinsichtlich der Höhe, bezw. Tiefe, sowie hinsichtlich des Umfanges als bestimmende Momente auf, auf denen die Unterschiede der „Baß-", „Bariton" und „Tenorstimme" des männlichen, der „Alt-" und „Sopranstimme" des weiblichen Kehlkopfes beruhen. Zwar findet sich hier ebenfalls, wenigstens hinsichtlich des Geschlechtsgegensatzes, eine gewisse Klangfarbendifferenz — der Sopran einer Knabenstimme „klingt" wesentlich anders als der einer weiblichen Stimme; — allein dieser Unterschied ist doch, da er immerhin derselben Stoffqualität, der organischen Stimmritze, angehört, keineswegs identisch mit der Klangfarbendifferenz der Instrumente. Dagegen giebt es manche Instrumente, deren Klangfarbe sich dem „Timbre" — wie man die Klangfarbe der menschlichen Stimme zum Unterschiede von der der Instrumente bezeichnen kann — der menschlichen Stimme nähert, z. B. die Klangfarbe des Cello, der Klarinette u. s. f.

6. Die Unterschiede der Klangfarbe und des Timbre, einschließlich der Höhe und Tiefe der Stimmlage, bilden nun, obwohl materieller Natur, bedeutsame Elemente für die Individualisierung der musikalischen Darstellungsmittel als symbolischer Aus-

drucksformen des Stimmungsinhaltes. Die natürlichen Eigenschaften der größeren oder geringeren Weichheit, Fülle, Kraft und Klarheit, in denen sowohl die „Blas-“ von den „Saiten-“ Instrumenten im allgemeinen, wie unter den ersteren wieder im besonderen die hölzernen von den Blech-Instrumenten, unter den zweiten wieder die „Streich-“ von den „Schlag-“Instrumenten u. s. f. im Toncharakter sehr voneinander abweichen, gewähren eine unendliche Mannigfaltigkeit an Klangfarbennuancen, die zwar auf die ideelle Seite des musikalischen Ausdrucks, welche sich in der Melodie, der Harmonie und im Rhythmus konzentriert, keinen wesentlichen Einfluß ausüben, für die sinnliche Wirkungsart der Musik dagegen von großer Bedeutung sind.

Immerhin bleiben Melodie, Harmonie und Rhythmus als Ausdrucksmittel die unbedingt wesentlichsten Elemente der Musik, ohne welche diese überhaupt undenkbar ist; wogegen die Verschiedenheit der Klangfarbe, sowie die Verschiedenheit der Instrumente selbst, als des Ausdrucksmaterials, nicht in demselben Sinne wesentlich ist, sondern nur nach der Seite ihrer sinnlichen Wirkung einen den Charakter derselben mit bestimmenden Einfluß ausübt. Ohnehin ist es ja mehr oder weniger zufällig, daß sich gerade diese und keine anderen oder doch anders geformten Instrumente, die folglich auch eine andere Klangfarbe besitzten müßten, herausgebildet haben; wie es denn bekanntlich früher nicht nur weniger, sondern auch anders geformte Instrumente gegeben hat und voraussichtlich auch noch neue erfunden werden dürften. Allerdings lehrt die Geschichte der Musik, daß der Fortschritt in der Konstruktion der Instrumente nicht ohne Einfluß auf die Entwickelung der Kunst selbst, auch hinsichtlich der Komposition, geblieben ist; wie es denn bei Musikern von Fach feststeht, daß Mozart anders, nämlich noch viel reicher komponiert haben würde, wenn er die neueren, seit seiner Zeit sehr vervollkommneten Instrumente gekannt hätte. Auf der andern Seite aber darf auch nicht verkannt werden, daß in der allzugroßen Reichhaltigkeit des Materials leicht ein Moment

der Verführung für den Komponiſten liegt, die rein ideelle Wirkung der Muſik der ſinnlichen unterzuordnen; und wenn gar ein Komponiſt Materialien anwendet, die überhaupt außerhalb der rein muſikaliſchen Wirkung ſtehen, wie Glockengeläute, Dampfpfeifen, abgeſtimmte Schmiede-Amboſe (Rich. Wagner), Kanonendonner u. ſ. f., dann findet eine Verkehrung nicht nur von Mittel und Zweck, ſondern auch von Stoff und Idee ſtatt, die jeder äſthetiſchen Berechtigung entbehrt.

Nach dieſen Bemerkungen über Objekt, Mittel und Material der Muſik können wir nun zur Betrachtung der verſchiedenen Arten derſelben übergehen, die aus dem Zuſammenwirken dieſer Elemente entweder naturgemäß, d. h. als konform mit dem wahren Weſen der Muſik ſelbſt, oder aber auf künſtliche Weiſe im Laufe der Geſchichte ſich entwickelt haben.

B. Die Arten oder Zweige der Muſik.

I. Die natürlichen Hauptarten der Muſik; Gegenſatz zwiſchen Vokal- und Inſtrumentalmuſik.

Es wurde oben bemerkt, daß das „Lied“ als die urſprünglichſte Form alles Geſanges naturgemäß ſich nur mit einem ſolchen Wortinhalt verbindet, der rein lyriſcher, alſo ſelber gewiſſermaßen muſikaliſcher Natur iſt. Selbſtverſtändlich iſt dadurch weder die Möglichkeit ausgeſchloſſen, daß der Geſang ſich nach Weiſe der Inſtrumentalmuſik in bloß ornamentalen Tonfigurationen ergehen mag — in dieſe Rubrik gehören alle ſog. „Läufer“, „Kadenzen“, „Koloraturen“ u. ſ. f. — noch die, das Inſtrument zum Wiederhall eines wirklichen Liedes zu machen (durch Übertragung der Singſtimme auf das Inſtrument), oder wenigſtens den Charakter der Liedform durch dasſelbe nachzuahmen („Lied ohne Worte“); aber in beiden Fällen wird die urſprüngliche Grenze ſowohl des Geſanges wie des inſtrumentalen Spiels überſchritten. Und wenn auch dadurch das Lied über ſich ſelbſt hinaus zur reinen Kunſtform erhoben wird,

so hebt solches Überwuchern des Gesanges durch abstrakte Tonfigurationen, wovon das naive Volkslied nichts weiß, dieses Übergreifen des einen Gebietes in das andere, welches in einer Übertragung des Charakters einer musikalischen Form auf die andere, von ihr gegensätzlich verschiedene, besteht, den Unterschied in dem Wesen beider Formen so wenig auf, daß vielmehr gerade darin, daß solche Übertragung als ein fremdes Element empfunden wird, die prinzipielle Verschiedenheit zwischen ihnen sich nur noch fühlbarer macht.

Gemeinsam dagegen ist beiden Formen der Unterschied zwischen Ein- und Mehrstimmigkeit („Monophonie" und „Polyphonie"), doch hat er für die eine Form eine wesentlich andere Bedeutung als für die andere, insofern der polyphone Gesang, wenn er sich nicht auf identisch-harmonische Gestaltung der Melodie beschränkt, sondern als Kunstgesang zu bloß formell-ästhetischen Mitteln, wie „Wiederholung", „Nachahmung", „Kanon" u. s. f. greift, die natürliche Grenze des substanziellen Empfindungsausdrucks bereits überschreitet, während die polyphone Instrumentalmusik, weil in dieser formalen Seite gerade das Hauptelement ihrer Wirkung liegt, hierin überhaupt unbegrenzt ist.

1. Das Lied. Der Grund der inneren Verwandtschaft der Lyrik mit der Musik, worauf das Wesen des „Liedes" beruht, liegt darin, daß sie beide einer gemeinsamen Quelle, nämlich der Innerlichkeit rein subjektiver Seelenstimmungen, entspringen. In dem lyrische und epische Elemente in sich verbindenden Drama — um dies beiläufig zu bemerken — entspricht dem ersteren Element nur der „Monolog", als Abspiegelung des subjektiven Seelenzustandes des handelnden Charakters, während in der Oper nur die aus dem Liede hervorgegangene „Arie", und zwar in ihrer einfachen Form, lyrischen Charakter besitzt. Aber trotz ihrer organischen Natur beruht die Verbindung von Melodie und Dichtung keineswegs auf einer Gleichwertigkeit der beiden Elemente, die überhaupt niemals statt-

findet, sondern das Gedicht, welches ohnehin, wenigstens im Kunstliede, früher da sein muß, als die Melodie dazu, bildet immerhin den Hauptinhalt des Liedes, während thatsächlich in der Musik die Hauptwirkung liegt. Dieser im Wesen des Liedes enthaltene, übrigens schon oben erwähnte Widerspruch zeigt sich besonders beim Vortrage der in Konzerten gesungenen Lieder, die nicht nur überhaupt des Gesanges wegen angehört, sondern auch meist ihrem Wortinhalt nach wenig oder gar nicht verstanden zu werden pflegen. Man wird nicht ableugnen können, daß dies ein abnormer und daher ästhetisch unberechtigter Zustand ist, welcher für die Beurteilung des naturgemäßen Verhältnisses der beiden, sich im Liede miteinander organisch verbindenden Künste nicht maßgebend sein darf. Um diesen Widerspruch möglichst wenig fühlbar zu machen, giebt es nur einen Weg, nämlich nur solche Gedichte für die musikalische Komposition zu wählen, welche sich in der Schilderung der Seelenstimmungen am einfachsten und sozusagen naivsten geben, indem sie sich möglichst innerhalb der für die Musik allein zugänglichen Sphäre allgemeiner Empfindungen halten. Solche Lieder werden daher auch immer am wirkungsvollsten an die sympathische Empfindung des Zuhörers anklingen. Daraus folgt aber keineswegs, daß darin die Musik, wenn auch auf ihr die Hauptwirkung beruht, auch inhaltlich die Hauptsache ist, wodurch allein der Widerspruch völlig aufgehoben würde; sondern jene Forderung der Einfachheit und Allgemeinheit des dichterischen Inhalts hat lediglich die Bedeutung einer Konzession, welche der an sich konkretere Wortinhalt des Gedichtes an die abstraktere Ausdrucksfähigkeit der Musik machen muß; es liegt darin seitens der Poesie eine gewisse Rücksichtnahme auf die Schwäche der Begleiterin, die einem ideentieferen, mannigfaltigeren und vor allem bestimmteren Inhalt mit ihren Ausdrucksmitteln nicht gerecht zu werden vermöchte. Ein weiterer Beleg für die nicht völlig zu hebende Inkongruenz zwischen Ton und Wort wird auch durch den Umstand geliefert, daß nicht nur dieselbe Melodie zu ganz ver-

schiedenen Gedichten, wenn sie nur im Strophenbau gleich sind, gesungen werden kann, ohne daß eine Differenz fühlbar wird, sondern daß auch umgekehrt zu einem und demselben Gedicht, von verschiedenen Komponisten in Musik gesetzt, ebensoviel verschiedene Melodieen geschaffen werden nicht nur können, sondern müssen; Melodieen, die als solche, trotz des gleichen poetischen Stimmungsinhalts, oft keine Ähnlichkeit mit einander offenbaren.

Denn wenn auch der allgemeine Empfindungsinhalt des Gedichtes den allgemeinen Charakter der begleitenden Melodie bestimmen muß, insofern ein heiterer Inhalt nicht mit einer schwermütigen Form und umgekehrt verbunden werden kann — außer wenn solche Differenz zum Zweck einer humoristischen Wirkung beabsichtigt wird —, so ist doch die formale Behandlung des Tonsatzes so sehr von der individuellen musikalischen Richtung des Tondichters abhängig, daß eine völlige Übereinstimmung zwischen auch nur zwei verschiedenen Komponisten zu den größten Wundern gehören würde. Nun liegt es aber auf der Hand, daß solche Übereinstimmung eine Notwendigkeit sein müßte, wenn die organische Einheit zwischen Ton und Wort so innig wäre, daß sie einander völlig deckten. Endlich liefert auch der Umstand einen Beweis gegen die unbedingte Einheit beider Elemente, daß bei mehrstrophigen Liedern, trotz der zuweilen großen Verschiedenheit des Inhaltes der einzelnen Strophen, doch für alle sich dieselbe Melodie wiederholt, ohne daß sich dadurch eine Inkongruenz fühlbar macht. Alles dies beweist, daß bis auf einen gewissen Grad eine Art Indifferenz zwischen Ton und Wort herrscht; und dies Gepräge eines Mangels an völliger Konformität wird sich dann am meisten fühlbar machen, wenn das poetische (inhaltliche) Element derart von dem musikalischen (formalen) überwuchert wird, daß es, statt nur den Ideeninhalt mit lebendigem Fleisch und Blut zu umkleiden, für sich selbständige und vom Inhalt ganz unabhängige Geltung beansprucht.

Was daher beim Gesange über diese Grenze hinausgeht, wie in den figurierten Arien, Duetts, Chören u. s. f., fällt, indem es

den poetischen Wortinhalt zum bloßen Vehikel der abstrakt musikalischen Wirkung auf das Ohr herabsetzt, bereits der rein ästhetischen Formgestaltung, d. h. der Sphäre der Instrumentalmusik, anheim; und aus diesem Grunde besitzt schon die „Arie", obgleich sie den dem Wesen der Musik immerhin noch adäquatesten Inhalt der Oper bildet, da sie als (wenn auch figuriertes) Lied im ganzen doch innerhalb der subjektiven Empfindungssphäre bleibt, in viel geringerem Grade eine organische Bedeutung als das einfache Lied.

Die ursprüngliche Form des einfachen Liedes ist das Volkslied, welches noch, im Unterschiede von dem formal höher stehenden Kunstliede, eine größere Bestimmtheit des Stimmungsausdrucks und, namentlich nach seiten des elegischen Inhalts, eine tiefer ergreifende Wahrheit der Empfindung, überhaupt aber eine unmittelbarere Einheit von Wort und Ton offenbart. Es ist daher von oft drastischer Naivetät, auch bezüglich der Gliederung seiner Teile und der rhythmischen Behandlung, während das „Kunstlied" zwar einen festeren, nach künstlerischen Gesetzen gegliederten Bau und strengere Rhythmik besitzt, aber jener Unmittelbarkeit und damit auch der ursprünglichen Gefühlswärme des Volksliedes ermangelt: das „Kunstlied" wird komponiert, d. h. es hat einen bestimmten Verfasser, das „Volkslied" wird aus dem Volke selbst geboren, d. h. es entsteht gleichzeitig mit dem Gedicht durch Improvisation als Ausdruck einer zufälligen, aber unwillkürlichen Stimmung und erhält sich durch Tradition am Leben. — Was schließlich die spezifische, im Liede zum Ausdruck gelangende Stimmung, die wesentlich durch den poetischen Wortinhalt bedingt ist, anbelangt, so kann dasselbe in dieser Hinsicht in eine religiöse und eine profane Art unterschieden werden, wovon die letztere indes nicht nur einen weiteren Umfang besitzt, sondern auch der Natur des Volksliedes angemessener ist. Tritt zu diesen inhaltlichen Differenzen das Moment der Vielstimmigkeit hinzu, so entsteht einerseits die auf polyphone Begleitung der Orgel berechnete

Form des „Kirchenliedes“ oder der Choral, der als Gesang zunächst unison ist, andererseits der auf Mehrstimmigkeit beruhende Chor (mit oder ohne Begleitung), welcher entweder selbständig ist oder sich alternierend, bezw. abschließend, mit der Soloform des Liedes verbinden kann. Als eine besondere Art hiervon kann das religiöse Oratorium betrachtet werden, von dem unter näher die Rede sein wird.

2. Die Instrumentalmusik ist, im Gegensatz zum „Liede“ als dem unmittelbaren Ausdruck seelischen Empfindens, ihrer Natur nach auf Vermittelung angewiesen. Indem der Singende den Ausdruck seiner Empfindung, die in der menschlichen Stimme ihr natürliches Organ besitzt, auf ein an sich totes, aber ebenfalls tönendes Material überträgt, wird zugleich die organische Verbindung von Empfindungsinhalt und Empfindungsausdruck aufgehoben und zu einer nur indirekten, gleichsam symbolischen Beziehung zwischen ihnen veräußerlicht. Aus dem vergeblichen Streben, diese Veräußerlichung zu vermeiden, ist das bereits erwähnte „Lied ohne Worte“ entstanden; eine Bezeichnung, die nur scheinbar eine witzige Pointe, vielmehr das Eingeständnis des in solchem Streben liegenden Widerspruchs enthält: ein „Lied ohne Worte“ ist eben kein Lied, weil das Wort allein dem Gesange Das verleiht, was es an substanziellem Gefühlsinhalt besitzt.

Wenn daher, um der Phantasie des Spielers von vornherein eine bestimmte Direktion auf den vom Komponisten intendierten Stimmungscharakter der musikalischen Form zu geben, dennoch Worte (nämlich im Titel) wie „Frühlingslied“, „Notturno“, „Gondellied“, Rêvéries“ u. a. m. gebraucht werden, so vergißt man dabei, daß dann nicht die Musik selber, sondern jener Worttitel es ist, wodurch solche konkrete Stimmung hervorgerufen werden soll. Solche Etiketts sind daher im grunde nur Armutszeugnisse, welche die Komponisten selber der Musik ausstellen. Die Aufgabe der Instrumentalmusik liegt vielmehr nach einer ganz anderen Seite hin, nämlich nicht in solchem Übergreifen über die Grenze des nur durch den Gesang wieder-

zugebenden substanziellen Empfindungsausdruckes, sondern in dem echt künstlerischen Streben, durch die ihr zuständigen eigenartigen Mittel auf die formal-ästhetische Empfindung zu wirken; eine Aufgabe, die für sie um so dankbarer erscheint, als sie gerade nach dieser Seite hin etwas zu leisten vermag, welches dem Gesange, sofern er seinerseits die ihm naturgemäße Grenze nicht überschreitet, versagt ist, nämlich durch die reine Tonbewegung den Eindruck künstlerischer Formschönheit hervorzubringen. Unterstützt wird hierin die Instrumentalmusik besonders durch die dem Instrument beiwohnende Mannigfaltigkeit der Klangfarbe; woraus folgt, daß — gerade umgekehrt wie beim Liede — diejenigen Arten der Instrumentalmusik, welche die größte Vielseitigkeit und den größten Reichtum der polyphonen Behandlung zulassen, den höchsten Rang einnehmen und die künstlerisch bedeutendste Wirkung machen. Auf dieses formale Kriterium, welches mit der Zahl und Gattung der Instrumente zusammenhängt, gründet sich daher, neben denjenigen, welche die Qualität des Inhalts und die Natur der Darstellungsmittel darbieten, die Einteilung der Instrumentalmusik in bestimmte Arten und Formen.

In erster Beziehung ist der Solosatz von dem mehrstimmigen Satz und dem Orchestersatz zu unterscheiden, welche teils getrennt, teils miteinander verbunden werden können. Zu dieser, also auf der Zahl der Instrumente beruhenden Unterscheidung tritt nun ferner, für die ersten beiden Formen, der Unterschied der Gattung hinzu, der namentlich für den mehrstimmigen Satz von Bedeutung ist, insofern im „Duo", „Trio", „Quartett", „Quintett" u. s. f. entweder gleichartige, z. B. nur Streichinstrumente (Violinen, Bratschen, Celli, Bässe), oder nur Blasinstrumente derselben Art, oder aber solche von verschiedener Art in beschränkter Zahl miteinander verbunden werden, während im Orchestersatz eine Kombination sämtlicher Instrumente, wenn auch nicht immer in gleichzeitiger Thätigkeit, stattfindet. Durch diese Unterschiede wird auch die inhaltliche Komposition

wesentlich beeinflußt, wie umgekehrt der Charakter der letzteren wieder die Wahl und Anordnung der Instrumente bedingt.

Diese Abhängigkeit der Instrumentierung vom Charakter der Komposition enthält nun das zweite Kriterium der Einteilung, nämlich das der Qualität des Inhalts, aus welcher sich, analog dem Unterschied des Solo-, des mehrstimmigen und des Orchestersatzes, ebenfalls verschiedene Sonderformen entwickeln, die zunächst nach ihrer einfacheren oder zusammengesetzteren Gliederung unterschieden werden können, wie das „Rondo", der „Marsch", das „Tanzstück", die „Variation" u. s. f., sodann von größerem Umfange: die „Sonate" und die „Symphonie". — Während Zahl und Gattung der Instrumente dem Material, die Qualität der Seite des ideellen Inhalts angehören, tritt nun zu diesen beiden Arten von Kriterien noch ein viertes Unterscheidungselement hinzu, welches die Darstellungsmittel, namentlich den Rhythmus, das Tempo und der Takt, darbieten; denn hierauf beruhen die Formen des „Allegro", des „Adagio", des „Scherzo" ꝛc., welche ebenfalls den Charakter des Tonstückes mitbestimmen, indem sie den einzelnen Teilen desselben je ein eigenartiges Formgepräge verleihen, welches, da es auf dem Prinzip der Kontrastwirkung beruht, für die ästhetische Gesamtwirkung von großer Bedeutung ist.

Die Sonate, welche sich zur Symphonie wie das Klavier oder ein anderes einzelnes Instrument zum Orchester verhält, bedeutet ihrem Wortlaut nach „Tonstück" schlechthin, wobei aber der Accent auf die rein formal ästhetische Wirkung des Tonspiels gelegt wird, selbst abgesehen von dem mehr sinnlichen Kolorit, welches dieser Wirkung durch die differente Klangfarbe verliehen wird. Denn dem Klavier, obwohl es ein polyphones Saiteninstrument, aber von der Art der Schlaginstrumente ist, fehlt einerseits die Mannigfaltigkeit der Klangfarbe, über welche das Orchester gebietet, andererseits ist es wegen seiner Unfähigkeit, den einmal angeschlagenen Ton beliebig auszuhalten, bezw. zu steigern und zu schwächen, wie dies den Streich- und Blas-

instrumenten möglich ist, mit dem schwer ins Gewicht fallenden Mangel behaftet, daß es den Ton als Empfindungsausdruck nicht zu individualisieren im stande ist. Kein Titel paßt daher weniger darauf als der ihm verliehene eines „Orchesters im Kleinen." Aus dieser seiner einseitig mechanischen Natur folgt, daß die für dasselbe bestimmten Kompositionen sich wesentlich auf die rein tonale Wirkung beschränken müssen; und innerhalb dieser engen Grenze ist es allerdings seines polyphonen Charakters halber durch kein anderes Instrument zu ersetzen. Außerdem eignet es sich, aus denselben Gründen, bequem zur Begleiterin sowohl des Gesanges als eines anderen Instruments, durch welches dann am naturgemäßesten die Solostimme vertreten ist. Klaviervirtuosen bedürfen daher nicht in demselben Grade einer intensiveren Rezeptivität wie beispielsweise Violinvirtuosen, welche die volle Energie ihrer künstlerischen Subjektivität des Empfindens und Nachempfindens in das Spiel hineinlegen können, während der Klaviervirtuos viel abhängiger von seinem Instrument ist. Fingerfertigkeit vermag deshalb beim Klavierspiel viel leichter den Mangel an wahrer Empfindung zu verdecken als bei irgend einem anderen Instrument.

Die Symphonie legt — wie schon ihr Name andeutet — im Unterschied von der „Sonate" gerade auf das dieser fehlende Element des reicheren Kolorits, welches die Mannigfaltigkeit der Klangfarbe der ästhetischen Wirkung des Tonstückes verleiht, den Hauptaccent und stellt damit, indem sie Fülle und Kraft mit energischer Individualisierung der Formen verbindet, überhaupt die höchste Art der reinen Instrumentalmusik und damit der Musik als Kunstgattung überhaupt dar. Obwohl die Erörterung der kompositionellen Gliederung sowohl der Sonate wie der Symphonie (Introduktion, Allegro, Adagio, Scherzo u. s. f. bis zum Finale) in die Theorie der Musik, nicht aber mehr in die ästhetische Betrachtung derselben gehört, so mag doch im Prinzip noch erwähnt werden, daß als die reinste und somit vollkommenste Form der Symphonie diejenige zu bezeichnen ist, welche, ent-

sprechend der rein formal-ästhetischen Bedeutung dieser Art von Tonstücken, den ganzen Reichtum des vielgestalteten Inhalts aus einem oder höchstens aus zwei miteinander sich verflechtenden Motiven als „Thema" hervorquillen läßt, das sich in den einzelnen Sätzen zwar als These, Antithese und Synthese vermittels der Kontrastwirkung auseinanderlegen kann, immer aber sich auf dieselbe Grundform als einheitliche Quelle der Gesamtgliederung zurückführen lassen muß; ein Moment, in welchem sich der Gegensatz der Instrumentalmusik zur Vokalmusik und namentlich zum einfachen Liede am prägnantesten ausspricht.

II. Die künstlichen Hauptarten der Musik.

Durch die Überschreitung der Grenze, welche in dem einfachen Liede der organischen Verbindung von Ton und Wort gezogen ist, hat sich geschichtlich eine Reihe von musikalischen Kunstformen entwickelt, die, weil in ihnen die Formen der Instrumentalmusik auf den Gesang übertragen werden, ein mehr künstliches oder doch vorherrschend technisch-künstlerisches Gepräge an sich tragen. Statt nun demgemäß die charakteristischen Unterschiede derselben auch durch entsprechende, der Instrumentalmusik entlehnte Kategorieen zu bezeichnen, hat man sich zu diesem Behuf an die Poesie gewandt, und zwar nicht sowohl an die lyrische Poesie speziell, obgleich diese doch bei einer Verbindung mit der Musik allein in Frage kommen sollte, sondern an die Poesie überhaupt, um so die Titel von deren Hauptarten (Lyrik, Epik, Dramatik) ohne weiteres auf die Musik zu übertragen. Auf diese Weise ist man zu der bekannten Einteilung derselben in Lyrische, Epische und Dramatische Musik gelangt; eine Einteilung, die durchaus unorganischer Natur ist. Denn auch der Ausdruck „Lyrische Musik" ist hier nicht, wie bei der Betrachtung des einfachen Liedes, inhaltlich, sondern wesentlich im Sinne einer spezifischen Kunstform zu verstehen, in welcher, über die naturgemäße Verbindung von Ton und Wort hinaus, eine andersartige Verbindung beider

Elemente künstlerisch bezweckt wird, durch welche neben dem eigentlich lyrischen Element gewisse Formen der Instrumentalmusik in dekorativer Weise zur Verwendung gelangen, um eine rein formal-ästhetische Wirkung zu erzeugen.

1. Die lyrische Musik.

Nach der Bemerkung am Schluß des vorigen Abschnitts bedarf es keiner Erklärung, weshalb in der folgenden Betrachtung von denjenigen, auf einer Verbindung von Ton und Wort beruhenden Kunstformen auszugehen sein wird, in denen sich der Widerspruch solcher unorganischen Verbindung noch am wenigsten fühlbar macht, um schrittweise zu denen fortzugehen, worin dieser Widerspruch mehr und mehr hervortritt. Schon im Gebiet des Volksliedes treten einzelne Formen auf, in denen das naturgemäße Verhältnis von Ton und Wort insofern aufgehoben erscheint, als das letztere, statt sich mit dem tonalen Stimmungsausdruck zu einer organischen Einheit zu verbinden, in dem Grade eine herrschende Stellung usurpiert, daß dadurch der Ton zur willenlosen Dienerin des Inhalts herabgesetzt erscheint. Eine solche Form ist z. B. das *Bänkelsängerlied*, aus welchem die Kunstformen der *Romanze* und der *Ballade* sich entwickelt haben. Daß hier ein unorganisches Überwuchern der tonalen Seite durch die poetische stattfindet, ergiebt sich schon daraus, daß diese Ausdrücke nicht, wie das „Lied", mindestens ebensosehr an die Melodie wie an das Gedicht erinnern, sondern daß „Ballade" wie „Romanze" wesentlich und zunächst *poetische* Formen sind, die sich, wenn überhaupt, nur äußerlich mit einer Melodie verbinden mögen, aber auch ohne solche Verbindung ihre Bedeutung als Kunstformen behalten. Ferner aber kennzeichnet sich bei ihnen das erwähnte Mißverhältnis durch den charakteristischen Umstand, daß die „Ballade", obschon wesentlich *epischen* Inhalts — denn es wird darin etwas erzählt — lediglich ihrer „lyrischen" *Form* halber „gesungen" werden kann, während die „Romanze", obschon wesentlich *lyrischen* Inhalts, lediglich wegen

ihrer „epischen“ Form der Verbindung mit dem Ton eigentlich widerstrebt. Ja, dieser innere Widerspruch zwischen Form und Inhalt hat sogar in der Sphäre des Kunstliedes eine ästhetisch-berechtigte Gestalt gefunden, indem durch ihn in künstlerischer Absicht eine ironisch-humoristische Wirkung erzielt wird, wie beispielsweise in dem bekannten, im Volkston gehaltenen Liede „Als Noah aus dem Kasten war“ u. s. f. Der Inhalt, eine Verherrlichung des Weinbaues, ist hier durchaus heiterer Natur; aber er ist absichtlich teils schon als Gedicht in einer so altertümlich-poetischen Form zum Ausdruck, teils mit einer so melancholischen Melodie, einschließlich des getragenen Rhythmus, in Verbindung gebracht, daß durch diesen Widerspruch eine durchaus komische Wirkung hervorgebracht wird. Wo freilich solche künstlerische Absicht fehlt, erscheint der Widerspruch notwendig nur als leer und zwecklos, oder aber er macht, wie bei vielen Bänkelsängerliedern, eine unbeabsichtigte komische Wirkung, d. h. er wirkt nicht mehr komisch, sondern lächerlich. Für die naive, ästhetisch ungebildete Empfindung ist daher dieser lächerliche Charakter gar nicht vorhanden, sondern sie wird im Gegenteil durch solchen Widerspruch angeregt. (42.)

Diejenige Form der „lyrischen Musik“ nun, welche, obwohl sie bereits die vom einfachen Liede innegehaltene Grenze des substanziellen Empfindungsausdrucks durchbricht, sich noch vom Charakter des Liedes am wenigsten entfernt, ist die Arie. Sie bildet einen wesentlichen, ja im grunde den wesentlichsten, weil substanziellsten Bestandteil der „Oper“, die bekanntlich aus ihr entstanden ist. Soweit ihr Inhalt identisch mit dem des Liedes ist, besitzt sie volle ästhetische Berechtigung als lyrische Ausdrucksform; sofern sie sich aber zu einer diesem Inhalt gegenüber indifferenten und darum abstrakten Figuration ausbreitet, die übrigens an sich von bedeutender musikalischer Wirkung sein kann, verläßt sie diesen substanziellen Boden, um sich auf die nur der reinen Instrumentalmusik adäquate ästhetische Formwirkung zu beschränken. Damit soll indes keineswegs diese

formale Ausbildung der Lied- zur figurierten Arienform innerhalb der Oper als unberechtigt hingestellt oder gar ihr Kunstwert in Zweifel gezogen werden: für die „Oper" als ein der Entwickelungsgeschichte der Musik angehöriges Kunstgebilde von zwar sehr zweifelhaft poetischem, aber hohem musikalischem Wert, hat vielmehr die Arie vorzugsweise eine große, den anderen Formen der Oper gegenüber sogar überwiegende Berechtigung, da darin die Musik immerhin in einer ihrer lyrischen Natur adäquaten Ausdrucksform auftritt. Außerdem ist nicht zu übersehen, daß in der Arie der Gefühlsinhalt von viel größerer Bestimmtheit und Mannigfaltigkeit als im Liede ist, weil er nicht bloß allgemein-menschliche und in dieser Allgemeinheit notwendig auf einfache Gegensätze sich beschränkende Stimmungen, sondern wesentlich konkrete, durch reale Situationen motivierte Stimmungen bestimmter Charakterindividualitäten in sich schließt. Auch ohne ornamentale Figurationen unterscheidet sich daher die Arie vom Liede nicht nur durch solche konkretere Gefühlsbestimmtheit, sondern auch durch ihren in der Verschiedenheit des individuellen Empfindungsausdrucks begründeten, viel weiteren Umfang, der ihr daher auch, dem Liede gegenüber, eine eigentümliche Freiheit der musikalischen Bewegung verleiht. Was daher die Oper an gesundem und allein durch sie zu hoher Ausbildung entwickeltem Kunststoff enthält, das besitzt sie eben in der Arie als dieser reicher und freier ausgebildeten Liedform.

An die monodische Form der Arie schließen sich nun, in stetig wachsender Entfernung von der Form des Liedes, die polyphonen Formen des Duetts, Terzetts u. s. f. an, die durch das Hinzutreten der rein formal-musikalischen Elemente der „Wiederholung", der „Nachahmung" u. s. f. das spezifisch Lyrische des Stimmungsausdruckes noch mehr als bei der einfachen Arie einer formal-ästhetischen Wirkung unterordnen. Indes wird diesen Formen durch ihren Zusammenhang mit dem dramatischen, bezw. epischen Inhalt — in der Oper und im Oratorium — d. h. durch ihre (für die Zuhörer als Zu-

schauer vorhandene) Beziehung auf die durch andere Mittel bewirkte Anschaulichkeit dieses Inhalts immerhin eine konkretere Bedeutung und Wirkung verliehen, als dies bei den selbständigen Formen der lyrischen Musik, namentlich bei denen von größerer Ausdehnung und vielgegliederter Komposition, der Fall sein kann. In diese Kategorie gehören gewisse Formen der religiösen Musik, wie das Motett, die Kantate, die Messe, das Requiem u. s. f., welche schon ihres religiösen Inhalts wegen, ähnlich wie die Werke der religiösen Malerei, von einem anderen als dem streng ästhetischen Gesichtspunkt aus zu beurteilen sind. Übrigens erreicht in ihnen die lyrische Musik nicht nur hinsichtlich des Umfanges, sondern auch in qualitativer Beziehung die reichste und mannigfaltigste Ausbildung. Wie zur Zeit der klassischen Blüte der Malerei die „Madonna", so war in der der Musik die „Messe" das obligate Motiv, um sich an dessen Behandlung als „Meister" zu legitimieren.

Wenn auch durch Figurationen rein instrumentalen Charakters zum Teil verhüllt, ist doch in allen diesen Formen ein gediegener Kern echt substanzieller Empfindung enthalten; d. h. sie bleiben immerhin innerhalb der Sphäre des „Lyrischen" und bewahren dadurch eine, wenn auch mannigfach beschränkte, organische Bedeutung. Dieser organische Zusammenhang von Ton- und Wortdichtung geht nun aber mehr und mehr in denjenigen Formen verloren, welche unter dem Namen der sog. „epischen" und weiterhin der „dramatischen Musik" zusammengefaßt werden.

2. Die epische Musik.

Bei der Charakteristik der epischen Musik ist nicht mehr danach zu fragen, ob die Musik als solche, d. h. ohne Verbindung mit einer anderen Kunst (Mimik oder Poesie), also die reine Instrumentalmusik, eines epischen Ausdrucks fähig sei — denn dies ist bereits oben im Prinzip widerlegt —, sondern ob sie etwa in einer solchen Verbindung und durch sie einen epischen Charakter erhalten könne. Hierbei ist wiederum zu

unterscheiden zwischen etwaigen epischen Einzelformen und epischen Arten der Musik. Zu den ersteren gehört das Recitativ, zu den letzteren hauptsächlich das sog. Oratorium. —

Was das „Recitativ" betrifft, das sowohl in der Oper wie im Oratorium zur Verwendung kommt, so hat es bekanntlich den Zweck, einen objektiv-erzählenden Wortinhalt in musikalischer Form zum Vortrag zu bringen. Allein da es sich für solche Bestimmung nur in dem Maße eignet, als es sich von dem spezifisch-tonalen Charakter der Musik entfernt, um sich dem Charakter der gesprochenen Rede zu nähern, so geht hieraus deutlich hervor, daß eben nicht das musikalische, sondern das wortinhaltliche Element es ist, was ihm ein episches Gepräge verleiht. Das Recitativ steht daher auf der Grenze zwischen der im strengen Rhythmus gesungenen und dem in freierer Weise gesprochenen Tonfall, indem es beide miteinander zu verbinden sucht; aber in dieser Verbindung ist es lediglich die Verwandtschaft mit der gesprochenen Rede, welche es für den Ausdruck eines objektiven Erzählungsinhalts fähig macht, während die Umkleidung mit musikalischer Form etwas diesem Inhalt durchaus Äußerliches, ja ihm Fremdes und Widersprechendes bleibt. Da nun das „Recitativ" die einzige musikalische Form ist, welche einen Anspruch auf epische Ausdrucksfähigkeit erhebt, so ist solcher Anspruch in bezug auf die Form der Musik überhaupt abzulehnen. Es bleibt also noch die Frage zu erledigen, ob es nicht Arten der Musik giebt, welche als Ganzes betrachtet ein episches Gepräge zeigen. Als solche Art ist, außer den schon oben besprochenen Gebiete der „Ballade" und „Romanze", wie bemerkt, hauptsächlich das Oratorium zu bezeichnen, welches ausdrücklich als „musikalisches Epos" (analog der Oper als „musikalischem Drama") definiert zu werden pflegt.

Das Oratorium ist ein musikalisch-poetisches Kunstgebilde, dessen epischer, bezw. episch-dramatischer Inhalt ausschließlich durch das zweitgenannte Element vertreten und — dies unter-

scheidet es hauptsächlich von der Oper — nur für die Phantasie der Zuhörer, gleichsam als idealer Hintergrund, vorhanden gedacht wird. Fassen wir jene beiden Elemente, das musikalische und das poetische, gesondert, und zwar zunächst das letztere, näher ins Auge, um zu prüfen, worin eigentlich der epische Charakter des Oratoriums sich begründet. Von der poetischen Form ist hier sogleich zu abstrahieren; denn während in dem wirklichen Epos die Erzählung nur durch natürliche Ruhepunkte der den Gegenstand derselben bildenden Begebenheiten selbst, sowie durch eingeschaltete Episoden unterbrochen wird und im übrigen von Anfang bis zu Ende in stetigem Flusse sich fortbewegt, erscheint sie im Oratorium in einer Reihe von selbständigen Einzelpartien teils lyrischen, teils epischen, teils sogar dramatischen Charakters (Arien, Duetts, Recitativen, Chören u. s. f.) zerlegt, die unter sich formal in keinem Zusammenhange stehen. Aber auch substanziell fehlt dem poetischen Inhalt durchaus der epische Charakter, weil thatsächlich wenig oder nichts darin erzählt wird und ohnehin, wenn etwas erzählt wird, es gar nicht hierauf, sondern lediglich auf den damit indirekt für die Vorstellung in ideelle Beziehung gebrachten Empfindungsinhalt ankommt, weil nur dieser, nicht aber das objektiv Vorstellbare der Erzählung zum Objekt des musikalischen Ausdrucks gemacht werden kann.

Was nun diesen Empfindungsinhalt, als wesentliches Objekt des Oratoriums betrifft, so kann dieser immer nur ein zweifacher sein. Entweder nämlich handelt es sich um den Ausdruck der Empfindungen der im Oratorium als handelnd vorgestellten Personen, die den Gegenstand der latenten Erzählung bilden, oder aber um die Empfindungen der durch die Sänger repräsentierten idealen Erzähler selbst, welche die vorgestellte Handlung mit ihren lyrischen Reflexionen begleiten und sie dadurch überhaupt verständlich machen: in jedem Falle wird, wenn dieser Empfindungsinhalt zum musikalischen Ausdruck gelangen soll, nichts ausgedrückt als etwas durchaus

Subjektives, keineswegs aber etwas, was die Handlung als reines Vorstellungsobjekt bezeichnen könnte. Somit ist auch im Oratorium als sog. „musikalischem Epos" die Musik ebenfalls nur lyrischer Natur, wenn sie wirklich solchen Empfindungsinhalt, sei es der einen oder der anderen Art, ausdrückt, oder aber sie ist rein formal-ästhetischer Natur, wenn sie sich, über diese Grenze hinaus, in Variationen, Wiederholungen, Kanons u. s. f. ergeht. Das Alles kann von außerordentlicher Schönheit und ergreifender Wirkung sein, nur liegt der Grund davon nicht in dem epischen, geschweige denn objektiv-anschaulichen Charakter des Oratoriums, sondern lediglich in der lyrischen Natur, bezw. formal-ästhetischen Wirkungskraft der Musik überhaupt. Der Inhalt des Textbuches, welcher in der Oper wie im Oratorium aus den obligaten lyrischen Formen der Arie, der Duetts, Trios, der Chöre u. s. f., mit Einschluß der überhaupt fast schon unmusikalischen Recitativform, besteht, giebt dafür den besten Anhalt. Ein Mensch von gesundem Urteil wird ebensowenig den Inhalt des Textbuches zu einem Oratorium für ein wirkliches Epos wie den des Textbuches zu einer Oper für ein echtes Drama halten; ganz abgesehen von dem übrigens meist sehr dürftigen und dichterisch sehr zweifelhaften Wortinhalt solcher Textbücher. Allein — und hierin offenbart sich nun der innere Widerspruch des ganzen Gebiets — es ist bei solchen Werken thatsächlich auch gar nicht auf solchen poetischen Inhalt, bezw. einen epischen Hintergrund als ästhetischen Hauptzweck abgesehen; sonst müßten die den ohnehin meist unbedeutenden Wortinhalt bis zur ermüdendsten Langweiligkeit auseinanderziehenden Wiederholungen und kanonischen Verflechtungen, die er durch die musikalische Gestaltung erleidet, die Wirkung des ganzen Werkes notwendig in demselben Maße abschwächen. Dies ist nun aber so wenig der Fall, daß gerade nach dieser Seite hin die Musik, weil sie keinen neuen Ideeninhalt zu gestalten nötig hat, sondern sich in vollkommener Freiheit tonaler Bewegungsformen mannigfaltigsten Charakters er-

ſcheidet es hauptſächlich von der Oper — nur für die Phantaſie der Zuhörer, gleichſam als idealer Hintergrund, vorhanden gedacht wird. Faſſen wir jene beiden Elemente, das muſikaliſche und das poetiſche, geſondert, und zwar zunächſt das letztere, näher ins Auge, um zu prüfen, worin eigentlich der epiſche Charakter des Oratoriums ſich begründet. Von der poetiſchen Form iſt hier ſogleich zu abſtrahieren; denn während in dem wirklichen Epos die Erzählung nur durch natürliche Ruhepunkte der den Gegenſtand derſelben bildenden Begebenheiten ſelbſt, ſowie durch eingeſchaltete Epiſoden unterbrochen wird und im übrigen von Anfang bis zu Ende in ſtetigem Fluſſe ſich fortbewegt, erſcheint ſie im Oratorium in einer Reihe von ſelbſtändigen Einzelpartien teils lyriſchen, teils epiſchen, teils ſogar dramatiſchen Charakters (Arien, Duetts, Recitativen, Chören u. ſ. f.) zerlegt, die unter ſich formal in keinem Zuſammenhange ſtehen. Aber auch ſubſtanziell fehlt dem poetiſchen Inhalt durchaus der epiſche Charakter, weil thatſächlich wenig oder nichts darin erzählt wird und ohnehin, wenn etwas erzählt wird, es gar nicht hierauf, ſondern lediglich auf den damit indirekt für die Vorſtellung in ideelle Beziehung gebrachten Empfindungsinhalt ankommt, weil nur dieſer, nicht aber das objektiv Vorſtellbare der Erzählung zum Objekt des muſikaliſchen Ausdrucks gemacht werden kann.

Was nun dieſen Empfindungsinhalt, als weſentliches Objekt des Oratoriums betrifft, ſo kann dieſer immer nur ein zweifacher ſein. Entweder nämlich handelt es ſich um den Ausdruck der Empfindungen der im Oratorium als handelnd vorgeſtellten Perſonen, die den Gegenſtand der latenten Erzählung bilden, oder aber um die Empfindungen der durch die Sänger repräſentierten idealen Erzähler ſelbſt, welche die vorgeſtellte Handlung mit ihren lyriſchen Reflexionen begleiten und ſie dadurch überhaupt verſtändlich machen: in jedem Falle wird, wenn dieſer Empfindungsinhalt zum muſikaliſchen Ausdruck gelangen ſoll, nichts ausgedrückt als etwas durchaus

Subjektives, keineswegs aber etwas, was die Handlung als reines Vorstellungsobjekt bezeichnen könnte. Somit ist auch im Oratorium als sog. „musikalischem Epos" die Musik ebenfalls nur *lyrischer* Natur, wenn sie wirklich solchen Empfindungsinhalt, sei es der einen oder der anderen Art, ausdrückt, oder aber sie ist rein *formal-ästhetischer* Natur, wenn sie sich, über diese Grenze hinaus, in Variationen, Wiederholungen, Kanons u. s. f. ergeht. Das Alles kann von außerordentlicher Schönheit und ergreifender Wirkung sein, nur liegt der Grund davon nicht in dem epischen, geschweige denn objektiv-anschaulichen Charakter des Oratoriums, sondern lediglich in der lyrischen Natur, bezw. formal-ästhetischen Wirkungskraft der Musik überhaupt. Der Inhalt des Textbuches, welcher in der Oper wie im Oratorium aus den obligaten lyrischen Formen der Arie, der Duetts, Trios, der Chöre u. s. f., mit Einschluß der überhaupt fast schon unmusikalischen Recitativform, besteht, giebt dafür den besten Anhalt. Ein Mensch von gesundem Urteil wird ebensowenig den Inhalt des Textbuches zu einem Oratorium für ein wirkliches Epos wie den des Textbuches zu einer Oper für ein echtes Drama halten; ganz abgesehen von dem übrigens meist sehr dürftigen und dichterisch sehr zweifelhaften Wortinhalt solcher Textbücher. Allein — und hierin offenbart sich nun der innere Widerspruch des ganzen Gebiets — es ist bei solchen Werken thatsächlich auch gar nicht auf solchen poetischen Inhalt, bezw. einen epischen Hintergrund als *ästhetischen Hauptzweck* abgesehen; sonst müßten die den ohnehin meist unbedeutenden Wortinhalt bis zur ermüdendsten Langweiligkeit auseinanderziehenden Wiederholungen und kanonischen Verflechtungen, die er durch die musikalische Gestaltung erleidet, die Wirkung des ganzen Werkes notwendig in demselben Maße abschwächen. Dies ist nun aber so wenig der Fall, daß gerade nach dieser Seite hin die Musik, weil sie keinen neuen Ideeninhalt zu gestalten nötig hat, sondern sich in vollkommener Freiheit tonaler Bewegungsformen mannigfaltigsten Charakters er-

gehen kann, die schönsten und großartigsten Wirkungselemente besitzt und damit die größten Triumphe feiert; was jedoch die Ästhetik nicht hindern darf, den inneren Widerspruch zwischen Form und Inhalt aufzudecken, der objektiv in der dabei stattfindenden Verkehrung von Mittel und Zweck liegt, subjektiv als Selbsttäuschung der Zuhörer (und im grunde schon des Komponisten selbst) über den wahren Grund des ästhetischen Genusses bezeichnet werden kann.

Auch die Unterscheidung des Oratoriums in eine religiöse nnd eine profane Unterart bezieht sich zunächst, wenn nicht ausschließlich, auf den poetischen Wortinhalt und berührt das Verhältnis zwischen Musik und Wortinhalt nur insofern, als dadurch die allgemeine Stilform bedingt ist, worin sich die Musik bewegt und die in dem religiösen Oratorium einen strengeren, gleichsam monumentalen Charakter hat. In Händels „Messias" z. B. ebenso wie in seinem „Alexanderfest" besteht der intendierte epische Charakter gleicher Weise darin, daß die Sänger ideale Persönlichkeiten vorstellen sollen, welche, gleichsam wie der griechische Chor, der Handlung zuschauen und nun im Gesange ihre Reflexionen und Empfindungen über die Vorgänge ausdrücken, wodurch zugleich für den Zuhörer der Gang der letzteren wie die Charaktere der in ihnen verflochtenen Persönlichkeiten zur Vorstellung gelangen. Diese Erklärung paßt ebensowohl auf die als lyrisches Oratorium geltende „Passionsmusik von Bach, wie auf dessen als episches Oratorium geltenden „Messias", wie endlich auch auf die als dramatische Oratorien geltenden „Paulus" und „Elias" von Mendelssohn. Auch „Die Jahreszeiten" und „Die Schöpfung" von Haydn zeigen diesen Charakter, wenn auch — was aber für die musikalische Behandlung indifferent ist — in ihnen keine eigentlich historischen Begebenheiten, immerhin aber doch Begebenheiten epischen Inhalts, d. h. Schilderung von Ereignissen durch die Reflexionen darüber den Hintergrund bilden (43).

3. Die dramatische Musik.

Noch schärfer als im Oratorium springt der innere Widerspruch zwischen Form und Inhalt in der Oper als angeblich „dramatisch-musikalischen Kunstwerkes" ins Auge. Denn das Wesen des Dramatischen beruht, wie schon Aristoteles für alle Zeit festgestellt, in der Schilderung von Gemütsstimmungen und Handlungen, aber nicht, wie im Epos, in Form der Erzählung, sondern durch die Darstellung der handelnden Charaktere selbst. Da die Musik als solche nicht im stande ist, einen solchen, durchaus auf die unmittelbare Anschauung bezogenen Inhalt zum künstlerischen Ausdruck zu bringen, sondern hierzu einer Verbindung mit einem mimischen und einem poetischen Element benötigt ist, so ist unmittelbar einleuchtend, daß nicht sie selbst, sondern jene anderen Elemente es sind, die dem Werke einen dramatischen Charakter verleihen, während doch die Oper den Anspruch erhebt, ein spezifisch-musikalisches Kunstwerk vorzustellen (44). Wie ist es daher nur zu erklären, daß trotz solchen inneren Widerspruches die Oper nicht überhaupt nur entstehen, sondern auch einen so gewaltigen Aufschwung nehmen und, von der rein musikalischen Seite betrachtet, so großartige Kunstwerke zu schaffen im stande war?

1. Was die Entstehung betrifft, so liegt ihre Ursache darin, daß das Drama neben seinen epischen und spezifisch-dramatischen auch lyrische Elemente, nämlich den poetischen Ausdruck von Gemütsstimmungen, enthält, die als solche eine natürliche Verwandtschaft mit dem musikalischen Ausdruck besitzen; was unwillkürlich dazu geführt hat, dieses lyrische Element des Dramas auch wirklich musikalisch zu verwerten, obschon der organische Zusammenhang des Dramas durch solchen Übergang von der gesprochenen zur gesungenen Rede und umgekehrt aufgehoben wird. Die bekannte Zwitterart des sog. „Melodramas", dessen Wesen eben in dem Wechsel von gesprochener Rede und Arien besteht, dürfte daher als die Grundform der Oper betrachtet

werden. Das dem italienischen Volksgeist — denn diese allmähliche Umwandelung des Dramas in das Melodrama ging bekanntlich von Italien aus — innewohnende Bedürfnis, den Ausdruck von Gemütsstimmungen musikalisch zu gestalten, hat ohne Zweifel den ersten Anstoß dazu gegeben. Dennoch liegt, trotz der Verwandtschaft des lyrischen Inhaltes mit der musikalischen Ausdrucksform, der Irrtum darin, daß die Musik — statt sich in bloß elementarer Weise, wie sie es im echten Drama thut, nämlich durch die Modulation der Stimme und die metrische Rhythmik an der dramatischen Darstellung zu beteiligen — als selbständige Kunst damit in Verbindung treten könne, ohne den organischen Zusammenhang der dramatischen Entwickelung zu stören. Mit derselben Berechtigung könnte auch die Mimik, die ja ebenfalls an der dramatischen Darstellung durch ihre elementaren Mittel der Geberdung und Gestikulation beteiligt ist, darauf Anspruch machen, als selbständige Kunst, d. h. als substanziell mimische Darstellung, mit dem poetischen Wortinhalt in Verbindung zu treten. Und in der That, trotz der Absurdität solcher Vorstellung (denn das echte Drama — sagt schon Aristoteles — wird denn doch weder „getanzt" noch „gesungen"), hat man auch diesen Widersinn möglich gemacht, nämlich durch die beliebte, obschon meist mit den Haaren herbeigezogene „Einlage" von Ballets in die Oper. Was wäre auch der offiziellen Geschmacklosigkeit, die mehr an materiellem Sinnenreiz als an rein ästhetischem Genuß Interesse hat, unmöglich! Freilich hat jene gliederverrenkende Akrobatik flitterbehängter Tänzerinnen, die den eigentlichen Inhalt und Zweck des modernen Ballets bildet, ebensowenig mit dem Geist der echten Mimik, als „Plastik der Bewegung", eine Verwandtschaft, wie die kankanisirende Musik dazu à la Offenbach und Konsorten mit dem Geiste der echten Musik. —

Wenn daher schon einmal in der Oper sich Dichtung mit Musik verbinden sollen, dann ist, um wenigstens den äußeren Schein einer ästhetischen Berechtigung zu bewahren, mit aller

Entschiedenheit zu fordern, daß Alles, was im eigentlichen Drama und durch das poetische Wort ausgedrückt wird, hier seine musikalische Ausdrucksform erhalte, d. h. Alles gesungen und gespielt und Nichts geredet werde. Die Erfüllung dieser Forderung, d. h. die Verbindung von Ton und Wort zu einer organischen Einheit, um damit die Oper zu einem echten Kunstwerk zu erheben, wird aber notwendig an dem oben berührten inneren Widerspruch scheitern müssen.

2. Nicht dies ist aber fraglich, ob die Oper solchen Widerspruch enthält, sondern nur, welche Art von Opern denselben relativ am wenigsten fühlbar werden läßt. Liegt nämlich schon an sich etwas Unnatürliches darin, Gedanken und Empfindungen, die sich naturgemäß in Worte kleiden, um sich verständlich zu machen, durchaus — und wäre es das subjektiv Indifferenteste — zu singen, so erreicht diese Form des Ausdruckes den Gipfel der Unnatur, sobald es sich um Gedanken, Reflexionen und Empfindungen von historischen Personen handelt, die doch durch die äußerliche Szenerie als wirkliche vorgestellt werden sollen; namentlich von solchen Männern, die dem Zuhörer aus der Geschichte als scharf ausgeprägte Individualitäten ernstheroischen, bezw. düsteren Charakters bekannt sind, wie beispielsweise Wallenstein, Richard III., Attila, Wilhelm von Oranien, Nero, Cortez, Philipp II., ja selbst Friedrich II, Napoleon I. u. s. f.

Hieraus geht hervor, daß der in der Oper überhaupt liegende Widerspruch in der sog. historischen Oper am stärksten zu Tage treten muß, dagegen in derjenigen Form, welche, von dem Schein solchen historischen Exterieurs absehend, sich rein innerhalb der Grenzen phantastischer Unbestimmtheit hält, sich am wenigsten fühlbar machen wird. Dieser Aufgabe sucht nun, mehr oder weniger unbewußt, die romantisch-lyrische Oper gerecht zu werden, indem sie nach der lyrischen Seite hin mit Recht eher ins Dämmerungsgebiet des Märchen- und Zauberhaften, des Wunderbaren überhaupt, hinab-, als nach der entgegengesetzten ins helle Tageslicht historischer Begebenheiten hinaufsteigt.

Denn dieser Dämmerungs- und Zwielichtscharakter verleiht eben der romantischen Oper jenes phantastische Gepräge, welches der Natur der Musik überhaupt verwandt ist: er bringt auf die Einbildungskraft einen ähnlichen Eindruck hervor wie jene Nacht- und Mondscheinstücke der Malerei, welche mit Elfentänzen und Wilden-Jägerzügen staffiert zu werden pflegen; Staffagen, die bei Tagesbeleuchtung ebenso lächerlich erscheinen würden wie etwa die Darstellung der „Wolfsschluchtszene" im Freischütz, wenn dieser statt einer Oper ein wirkliches Drama wäre. Derartige Stoffe haben außerdem den großen Vorzug, daß sie als Stoffe selbst, ihrer naiven und sozusagen kindlich einfachen Natur gemäß, in gedanklicher Beziehung ein so geringes Gewicht besitzen, daß ihr dramatisches Exterieur, ohne der Empfindung Abbruch zu thun, auf die szenische Darstellung beschränkt werden kann. Auf diese Weise wird die Differenz zwischen dem Empfindungsausdruck der Musik und dem stofflichen Inhalt, welcher die Wortdichtung in Verbindung mit der szenischen Ausstattung der Vorstellung des Zuhörers darbietet, am unfühlbarsten gemacht und der Genuß am Gesamtwerk am wenigsten beeinträchtigt.

Wenn es nun scheinen könnte, als ob das „Musikdrama" Richard Wagners diesen Anforderungen im höchsten Maße entspreche, da es ihm weder an einer Überfülle phantastischer Vorstellungsbilder noch an den Elementen des Zauber- und Wunderhaften überhaupt fehlt, so ist dagegen geltend zu machen, daß ihm trotz seines gewaltigen Apparates an Zauber- und Wunderhaftigkeit doch ein wesentliches Element mangelt, welches der romantischen Oper vornehmlich ihre relativ ästhetische Berechtigung verleiht, die Naivetät nämlich. Das haben diese beiden Formen, das Musikdrama wie die romantische Oper, allerdings miteinander gemein, daß sie die real-historischen Stoffe als ungeeignet für die poetisch-musikalische Gestaltung verwerfen; darin aber unterscheiden sie sich völlig voneinander, ja bilden geradezu einen unversöhnlichen Gegensatz, daß Wagner

den „Mythos“ in ernsthaft poetischer, ja pathetisch-mystischer Weise behandelt, indem er ihn als Symbol für einen ganz abstrakt ideellen, sozusagen philosophisch-phantastischen Gedankeninhalt zu verwerten sucht, während die „romantische Zauberoper“, die ebenfalls Sagen- und Märchenhaftes zu ihrem Inhalt wählt, diesen in einer durchaus anspruchslos naiven, mehr oder weniger aufrichtig sentimentalen Weise behandelt, welche jede Reflexion auf abstrakte Beziehungen ausschließt und auf nichts sich stützt als auf den poetischen Glauben. Keine Art der Dichtung, wenn sie gelungen ist, spricht daher mehr für die poetische Begabung eines Dichters als das Märchen. Vor allem aber muß das Märchen einfach und in seiner Einfachheit vollkommen naiv sein — beides Eigenschaften, die dem Wagnerschen Mythos durchaus mangeln — und in dieser naiven Einfachheit, der sich die Phantasie des Zuhörers ohne alle Reflexion auf etwaige tiefsinnige Beziehungen mit kindlicher Gläubigkeit hinzugeben vermag, liegt allein die Möglichkeit einer annäherungsweise organischen Verbindung der Poesie mit der Musik, als derjenigen Kunst, die ebenfalls, neben dem Ausdruck rein seelischer Empfindungen, dem Gebiet der schrankenlosen, von den Gesetzen der Wirklichkeit unabhängigen Idealwelt angehört (45).

C. Die reproduktive Musik.

Die musikalische Produktion bedarf, wenn sie sich nicht auf Improvisation beschränken will, einerseits der künstlichen Fixierung ihres Inhaltes, andererseits der technischen Reproduktion auf Grund und nach Maßgabe dieses (durch die Notenschrift) fixierten Inhaltes, d. h. des musikalischen Virtuosentums. Dieses ist, wie die produktive Musik selbst, notwendig zweierlei Art: es giebt „Gesangsvirtuosen“ und „Instrumentalvirtuosen“. Beide bedürfen, behufs möglichst vollständiger Beherrschung der Darstellungsmittel, einer langen, schwierigen und anstrengenden Disziplin von vorwaltend mechanischer Art; namentlich gilt dies

von den Instrumentalvirtuosen, insofern diese ihr technisches Material nicht unmittelbar, wie der Sänger seine Stimme, als organischen Teil ihrer selbst besitzen, sondern als ein totes Medium außer sich haben. Die überwiegende Bedeutung, welche diese mechanische Seite des Virtuosentums beansprucht, sowie die abstrakte Stellung, welche der Virtuose zu der aus bloßen Zeichen (Noten) bestehenden Partitur, worin der Komponist seine Ideen niedergelegt hat, einnimmt, endlich auch der nur sehr partielle Anteil, welcher bei polyphonen Kompositionen der einzelnen Stimme, bezw. dem einzelnen Instrument zufällt, bilden zusammen nicht nur eine schwer zu durchbrechende Schranke gegen das tiefere Erfassen des Ideeninhaltes des musikalischen Kunstwerkes, sondern bergen auch die Gefahr in sich, daß die Virtuosität unwillkürlich in die bloß technische Beherrschung der Mittel gelegt und diese damit über den Zweck gestellt werden. Hieraus erklärt es sich, daß der Ausdruck „Virtuosentum" — der seiner Grundbedeutung nach eigentlich ein „innerliches Können" bezeichnet — ähnlich wie die schauspielerische „Routine" insofern eine schlimme Nebenbedeutung angenommen hat, als beispielsweise durch die Bezeichnung ein „bloßer Virtuose" gerade der Mangel an solchem innerlichen Können ausgedrückt zu werden pflegt. Das echte Virtuosentum dagegen, welches seine Hauptaufgabe vor allem in dem innigen Verständnis des Tonwerkes und dann allerdings auch in der möglichst vollendeten Reproduktion seines Inhaltes sieht, ist insofern von hoher Bedeutung, als es dem bis dahin nur abstrakt (in der Partitur) vorhandenen Inhalt der Komposition konkretes Leben verleiht und ihn erst wahrhaft verwirklicht.

Aber weil es solchem Virtuosentum in erster Linie auf diesen Inhalt und erst in zweiter auf die allerdings für dessen Reproduktion notwendige Kunstfertigkeit ankommt, wird es sich lediglich als Sprachrohr des Komponisten betrachten müssen. Macht der Virtuose dagegen seine Kunstfertigkeit zur Hauptsache, um für diese die Bewunderung eines verständnislosen

Publikums zu erringen, dann erhalten seine Leistungen mehr das Gepräge von Kunststücken als von Kunstwerken, womit das Gebiet der echten Kunst überhaupt verlassen wird.

Übergang von der Musik zur Mimik.

Der Übergang von der Malerei zur Musik gründete sich darauf, daß der „Ton" als die in Fluß gebrachte Farbe, wirklichen Klang und die im Farbenton nur erst ideal gesetzte Bewegung reale Bewegung, d. h. Luftschwingung und damit hörbar wurde. Hiermit wurde zugleich die Sphäre der räumlichen (richtiger simultanen) Anschauung überhaupt verlassen und zur zeitlichen (successiven) Anschauung übergegangen. Nach der Seite des Subjektes besitzt jedoch der Ton ebenfalls noch eine Idealität, die freilich eine wesentlich andere Bedeutung hat, insofern er Ausdruck reiner Innerlichkeit ist. Ein Fortschritt über diese Innerlichkeit hinaus, d. h. der Musik zu einer anderen Kunstgattung, kann sich hiernach nur dadurch vollziehen, daß diese subjektiv-ideale Bewegung sich in eine subjektiv-reale verwandelt, d. h. daß das Subjekt die abstrakte Innerlichkeit seiner Empfindung aufgiebt, um sich für dieselbe eine veräußerlichende Ausdrucksform zu schaffen. Diese Veräußerlichung der subjektiven Empfindung kann aber nur durch die bewegte menschliche Gestalt selbst sich verwirklichen; und diejenige Kunst, deren Wesen eben auf der ausdrucksvollen Bewegung der schönen Menschengestalt beruht, ist die Mimik im Sinne einer „Plastik der Bewegung".

Kapitel II. Die Mimik.

1. Allgemeiner Charakter derselben.

Die Mimik als „Plastik der Bewegung" verhält sich zur Skulptur wie die Musik zur Architektur; und wenn die Plastik im eigentlichen Sinne gegen die Architektur einen Fortschritt

hinsichtlich der konkreteren Bedeutung ihres Inhaltes offenbarte, so thut dies in analoger Weise die Mimik gegenüber der Musik.

Wenn hier übrigens von „Mimik" als echter Kunst, nämlich als Schwesterkunst der Musik und Poesie, die Rede ist, so ist darunter weder die reproduktive Schauspielkunst, noch bloß eine besondere Art der Mimik, der Tanz nämlich, zu verstehen, sondern etwas viel Allgemeineres und wesentlich Produktives. Was die „Schauspielkunst" betrifft, so bedient sie sich zwar mimischer Darstellungsmittel, aber nur in elementarer Weise, nämlich in der Form der Geberdung und Gestikulation; aber ebenso bedient sie sich auch musikalischer Darstellungsmittel in elementarer Weise, nämlich in der Form der Modulation der Stimme und des Rhythmus im Metrum. Schon in diesem gemeinsamen und doch verschiedenen Anteil, den die beiden Künste, Musik und Mimik, an der Schauspielkunst haben, zeigt sich der konkretere Charakter der Mimik gegenüber der Musik, insofern die „Geberdung" und die „Gestikulation" für das Verständnis der Handlung von zweifellos größerer Bedeutung sind als „Deklamation" und „Metrum" — bei welcher Vergleichung selbstverständlich vom Wortinhalt der Dichtung zu abstrahieren ist. — Hinsichtlich des „Tanzes" ist zu bemerken, daß er zwar, wenigstens in seiner ursprünglichen, noch in den Nationaltänzen erhaltenen edleren Form, eine sehr bedeutungsvolle Art der Mimik ist, daß diese sich jedoch auf ihn nicht beschränkt, sondern über ihn in ein weiteres Gebiet hinausgreift, zu welchem unter Anderem auch die „Pantomime" gehört. —

Wenn nun die Behauptung, daß die Mimik konkretere Darstellungsmittel für den Ausdruck eines substanziellen Empfindungsinhaltes besitzt als die Musik, etwas Auffälliges hat, so liegt der Grund davon lediglich darin, daß man für die Vergleichung der beiden Künste den allerdings sehr verschiedenen Standpunkt ihrer thatsächlichen Entwickelung als Kriterium setzt, statt, wie notwendig, dabei nur die in ihrer inneren Natur als solcher liegenden Fähigkeit des Ausdruckes als

maßgebend ins Auge zu fassen. Es kann ja niemand einfallen, im Ernste ableugnen zu wollen, daß die Mimik auf dem Entwickelungsstandpunkt, den sie thatsächlich einnimmt, der hochentwickelten und vielseitig ausgebildeten Musik gegenüber eine höchst klägliche und untergeordnete Stelle spielt, ja, daß sie, z. B. in der Form unseres heutigen Balletes, höchstens mit der Akrobatik und Seiltänzerei, d. h. mit „Künsten", die überhaupt aus der Sphäre der echten Kunst hinaustreten, verglichen werden kann.

Allein diese thatsächliche Verschiedenheit der Position der beiden Künste darf die Ästhetik nicht verhindern, ihr Augenmerk vor allem auf die in dem jeseitigen Wesen begründeten Elemente künstlerischer Gestaltung zu richten, um dadurch den Nachweis zu führen, daß die niedrige Stellung der Mimik lediglich in äußeren Umständen, die ihre höhere Entwickelung verhindert haben, keineswegs aber in dem Mangel an Leistungsfähigkeit, d. h. in ihrer künstlerischen Natur an sich zu suchen ist. Die erwähnten äußeren Umstände konzentrieren sich nämlich darin, daß die Mimik nicht, wie die Musik und Poesie (in der Noten- und Buchstabenschrift) ein künstliches Fixierungsmittel ihrer Produktionen besitzt. (46.)

Dieser Mangel scheint nun auf den ersten Blick etwas rein Äußerliches, das Wesen der Künste gar nicht Berührendes zu sein. Faßt man aber die Konsequenzen ins Auge, welche sich einerseits aus dem Besitz, andererseits aus dem Mangel solchen Fixierungsmittels für eine auf successive Anschauung sich beschränkende Kunst ergeben, so wird man den gewaltigen und unbedingten Einfluß auf die innere Entwickelung der betreffenden Künste nicht verkennen können. Setzen wir den Fall, es sei weder die Buchstabenschrift noch die Notenschrift erfunden worden und es hätte folglich jemals weder manuskriptlich noch durch den Druck fixierte Musik und Poesie gegeben, sondern beide Künste seien von jeher, wie die Mimik noch jetzt, auf Improvisation und Tradition angewiesen gewesen, so genügt es

schon, hinsichtlich der Musik darauf aufmerksam zu machen, daß damit die gesamte Orchestermusik, überhaupt die polyphone Instrumental- und Gesangsmusik, also gerade die reinsten und höchsten Formen der Tondichtung — da hier aus naheliegendem Grunde eine „Improvisation" gänzlich ausgeschlossen und die „Tradition" nur in den engsten Grenzen, wie etwa die Zigeunermusik und das einstimmige Volkslied, denkbar wäre — aus dem Gebiet der Musik in höherem Sinne des Wortes schlechterdings auszustreichen wären. Fragen wir uns aber überhaupt, ob wir, ohne jene künstlichen Fixierungsmittel der Buchstaben- und Notenschrift, heute an der Poesie und Musik etwas Besseres haben würden, als an der Mimik? Denn nur aus dem Gewordenen, als Muster und Vorbild Bleibenden, entwickelt sich erst die höhere Stufe des Schaffens; wo daher solche Entwickelung gänzlich abgeschnitten ist, da ist überhaupt der Lebenspuls unterbunden: es tritt notwendig Stagnation, ja schließlich Entartung und Verderbnis ein. Man setze den Fall, wir wüßten überhaupt weder von Sophokles, Shakespeare, Goethe, Schiller, noch von Gluck, Haydn, Beethoven, Mozart etwas anderes als ihre Namen und etwa, daß es bedeutende Dichter, bezw. Musiker gewesen, und frage sich dann, in welchem Zustande sich wohl unsere heutige Poesie und Musik befinden würden? Für die Ästhetik dürfte in diesen Erwägungen ein genügender Grund für eine eingehendere Prüfung der künstlerischen Leistungsfähigkeit der Mimik liegen, anstatt daß sie sich bisher, lediglich im Hinblick auf ihre thatsächlich niedere Entwickelungsstufe, damit begnügt hat, sie einfach aus der Reihe der echten Künste auszustreichen. (47.)

2. Objekt, Mittel und Material der Mimik.

Was zunächst an der Mimik, im Vergleich mit ihren Schwesterkünsten, der Musik und Poesie, auffällt, ist, daß sie, obwohl ebenfalls auf die successive Anschauung sich beziehend, sich doch nicht, wie die erstere Kunst ausschließlich, die zweite

wenigstens hauptsächlich, an das Ohr, sondern an das Auge als Perzeptionsorgan wendet. So scheint sie sich gewissermaßen wieder zu den räumlichen Künsten zurückzuwenden; ja noch mehr: dadurch, daß sie die menschliche Gestalt, also etwas Körperhaftes, an Stelle des gleichsam ätherischen musikalischen Tons, als Darstellungsmittel in Anwendung bringt, scheint sie sogar dem bis jetzt überall bewahrheiteten Gesetz zu widersprechen, daß beim Fortgang von einer Kunst zur folgenden, durch die stetige Intensitätssteigerung des Elementes der Bewegung, das Material in demselben Grade an Gewicht und Umfang verliert, als die Idee daran gewinnt. Allein das erste Bedenken beruht auf einer Verwechselung der Anschauungsformen mit den Anschauungsorganen, das zweite auf einer solchen von Material und Mittel der Darstellung, und beide erledigen sich sehr leicht, sobald man nur die gleichnamigen Elemente bei der Vergleichung der Mimik mit der Musik einander gegenüber gestellt.

Was den ersteren Punkt betrifft, so ist schon öfter darauf hingewiesen worden, daß nicht der Unterschied von Auge und Ohr ein Kriterium der Einteilung abgeben kann, sondern lediglich der Gegensatz der simultanen und successiven Natur des Anschauungsobjektes. Nun ist aber klar, daß nicht dies das Wesentliche in der Mimik ist, daß ihre Produktionen überhaupt gesehen, sondern daß sie als successiv sich entwickelnd gesehen werden. Hinsichtlich des zweiten Punktes ist es nicht minder zweifellos, daß der organisch-gestaltete und belebte menschliche Körper ein spezifisch leichteres Gewicht besitzt als Metall, Holz, Kalbsfell, Tierdärme und die anderen rohen und toten Naturstoffe, welche die Musik und zwar gerade die reinste Art derselben, die Instrumentalmusik, als Material verwendet. Will man aber den Gesang der menschlichen Stimme zum Vergleich heranziehen, so ist zunächst daran zu erinnern, daß diese doch auch den menschlichen Körper zum Träger hat, sodann, daß die Stimmritze, durch deren Stimmbänder vermittelst Vibration sich der Ton erzeugt, ohne Zweifel eine

materiellere und gleichsam unorganischere Bedeutung hat als die Züge des menschlichen Antlitzes und die Form der menschlichen Gliedmaßen, welche Träger des physiognomischen Ausdruckes sind. Nachdem so die einander entsprechenden Momente einander gegenübergestellt sind, dürfte es nicht mehr fraglich scheinen, welche von beiden Künsten, ob die Musik oder aber die Mimik einen größeren Anspruch auf konkrete Ausdrucksfähigkeit besitzt.

Der Fortgang des musikalischen Tons zur bewegten plastischen Gestalt entspricht zunächst durchaus dem analogen Fortgang von den abstrakten architektonischen zu den konkreteren plastischen Formen, indem dort wie hier die bloß auf mathematischer Gesetzmäßigkeit beruhende (musikalische wie architektonische) Rhythmik sich in die wesentlich freiere und organische Eurhythmie der beseelten Menschengestalt (in der Mimik wie in der Plastik) verwandelt. Dies charakterisiert das Verhältnis der genannten Parallelkünste nach der Seite der Darstellungsmittel; aber derselbe Fortgang zeigt sich auch hinsichtlich der Objekte der Darstellung, d. h. der durch sie auszudrückenden Ideen. Zunächst zwar konkurriert die Mimik darin mit der Musik, daß in ihr, insofern sie sich auf die Einzeldarstellung beschränkt, ebenfalls ein lyrisches Element zur Geltung kommt — denn diese hat, wie der „Monolog" im Drama, wesentlich lyrische Bedeutung; — dann aber geht sie darüber hinaus zu der epischen Form des choreographischen Dialogs und Ensembles, und in dieser Form entwickelt sie erst ihre wahre Wirkungskraft.

Denn hier begrenzt sich die Unbestimmtheit des musikalischen Empfindungsausdrucks zu einer wesentlich konkreteren Ausdrucksform; mit anderen Worten: die lyrisch-musikalische Schilderung solcher abstrakten Seelenbewegungen, wie „Schmerz", „Freude", „Wehmut", „Sehnsucht", die ziel- und (für den Zuhörer) gegenstandslos ein bloßes „Linienziehen des Gefühles in sich selbst" — wie Hegel sich ausdrückt — darstellen, verdichtet sich in der epischen Form der mimischen Darstellung zum bestimmten Ausdruck von thatsächlichen Wechselbeziehungen zweier

Subjekte, von denen jedes in dem anderen das konkrete Richtungsziel und Objekt für seine Empfindung besitzt; Wechselbeziehungen, die in letzterer Hinsicht auch dem Zuschauer sich durchaus verständlich machen. — Der Inhalt dieser Wechselbeziehungen tritt — ein abermaliger Beweis für die konkretere Bedeutung der Mimik — sogleich in einen Gegensatz auseinander, in welchem sich die Wirklichkeit der sozialen Verhältnisse des menschlichen Lebens wiederspiegelt: Liebe und Streit. So entwickelt sich die Mimik durch die künstlerische Verwertung dieser beiden konkreten Empfindungssphären auf ganz naturgemäße Weise in zwei Formen: einerseits nämlich zum „Charaktertanz", als der durch die Plastik der Bewegung und des physiognomischen Ausdruckes versinnlichten Darstellung des konkreten Verhältnisses zwischen den verschiedenen Geschlechtern, andererseits zur „Gymnastik" im antiken Sinne des Wortes, als der Darstellung des nicht minder konkreten Verhältnisses zwischen Vertretern eines und desselben (nämlich männlichen) Geschlechts; ein Verhältnis, welches wesentlich in dem ehrgeizigen Wetteifer, aus dem Kampfe als Sieger hervorzugehen, wurzelt. Die erste Form kennzeichnet alle ursprünglichen Nationaltänze, wie sie sich zum Teil noch heute bei einigen Völkern erhalten haben, denn sie beruhen durchgängig auf der Versinnbildlichung des Liebesverhältnisses, indem sie die Entwickelung desselben von der ersten schüchternen Annäherung durch mancherlei Phasen hindurch bis zur völligen Hingebung in repräsentativer Weise schildern; die zweite Form finden wir beispielsweise in dem sog. „Kriegertanz", wie er sich bei wilden Völkern findet.

Wenn man von der überaus günstigen Stellung abstrahiert, welche sowohl Musik wie Poesie durch den Besitz ihrer künstlichen Fixierungsmittel einnehmen — und solche Abstraktion ist doch, wenn man die natürliche Leistungsfähigkeit der betreffenden Kunst prüfen will, notwendig —, so ist zu bemerken, daß für alle drei zeitlichen Künste nur jene ursprüngliche Form ihrer Darstellungsweise als naturgemäß zu betrachten ist, welche

man als Improvisation zu bezeichnen pflegt, d. h. die durch die augenblickliche Stimmung und poetische Begeisterung bedingte freie Gestaltung eines Empfindungsinhalts, und daneben, wo eine Erhaltung des so Geschaffenen Bedürfnis wurde — die Tradition. Dies kann auch geschichtlich nachgewiesen werden: alle echten Volksmelodieen, Volkstänze und Volksdichtungen (hier haben wir also alle drei Gattungen gleichberechtigt nebeneinander) sind aus Improvisation entsprungen und haben sich tradionell von Generation zu Generation durch persönliche Mitteilung erhalten. Es ist bekannt, daß selbst die homerischen großen Epopöen lange Zeit hindurch bruchstückweise und durch das Gedächtnis der Rhapsoden bewahrt wurden, ehe sie gesammelt und niedergeschrieben wurden. (48.)

Vergleicht man nun, vom Standpunkt dieser naturgemäßen Betrachtung, die Mimik mit der Musik hinsichtlich ihrer mehr oder weniger konkreten Ausdrucksfähigkeit von Empfindungen, z. B. eines Liebesverhältnisses, so erkennt man leicht, daß die Liebe, wie sie als Inhalt der mimischen Darstellung erscheint, sich nicht auf jene unbestimmten, den musikalischen Ausdrucksmitteln allein zuständigen Empfindungen, wie „Sehnsucht", „Freude", „Schmerz" u. s. f., beschränkt, sondern sich auch in den bestimmteren Formen der „Schüchternheit", der „Scham", der „Sprödigkeit", der „Verachtung", der „Eifersucht", der „Hingebung" manifestieren kann, deren Ausdruck der Musik als solcher versagt ist. So trägt die Mimik, wenn auch die Aktion sich immerhin innerhalb der Empfindungssphäre hält, doch bereits das Gepräge einer epischen Gestaltung, die sogar schon Anklänge an die dramatische Aktion fühlbar werden läßt, während die Musik ausschließlich innerhalb der lyrischen Ausdruckssphäre verbleibt. Jedoch allerdings „nur Anklänge" an die dramatische Aktion; denn thatsächlich stellen, z. B. im Charaktertanz, die auftretenden Personen nicht, wie die Schauspieler im Drama, bestimmte Individuen vor, sondern lediglich die unpersönlichen Repräsentanten des menschlichen Geschlechtsgegensatzes überhaupt,

und als solche erzählen sie uns durch mimische Geberdung und Bewegung, wie sich ein solches Liebesverhältnis gestaltet.

Aber auch auf andere Verhältnisse des sozialen Lebens erstreckt sich die mimische Ausdrucksfähigkeit; einen Beleg dazu liefert die ursprünglich rein mimische, später aber auch dramatisierte Kunstgattung, welche, wesentlich auf Improvisation beruhend, sich zuerst in Italien entwickelte, die sog. commedia del' arte, und welche später in Frankreich unter dem bezeichnenden Titel comédie à canévas nachgebildet wurde. Die auftretenden Personen waren meist typisch, d. h. eben repräsentativen Charakters, wie der Dottore, Arlechino, Pantaleone, Pulcinello, Capitano, Duenna, Colombina u. s. f. und der allgemeine Gang der Szene, der „Canevas" für die Stickerei der Details der Improvisation, vorgeschrieben. Die Ausfüllung mit solchem improvisierten Detail war dann der augenblicklichen Erfindung des Darstellers überlassen.

Ferner ist auch als Beweis für die konkretere Ausdrucksfähigkeit der Mimik an ihre schon oben erwähnte Beteiligung an der Schauspielkunst durch Darleihung ihrer elementaren Darstellungsmittel in Form der „Geberdung" und „Gestikulation" zu erinnern; und auch hierin offenbart sich, im Gegensatz zu dem lyrischen Charakter der Musik, welche in der dramatischen Darstellung durch die elementaren Mittel der Modulation der Stimme und des Rhythmus in der „Deklamation" und der metrischen „Recitation" vertreten ist, der epische Charakter der Mimik in unverkennbarer Weise; denn wie das Drama selbst aus der organischen Verbindung der lyrischen mit der epischen Poesie nicht nur begrifflich, sondern auch geschichtlich hervorgegangen ist, so nimmt auch die Schauspielkunst, als die dem Drama zugehörige reproduzierende Hilfskunst, an dieser Verbindung der beiden Elemente teil, indem sie dieselben den beiden, der Poesie vorangehenden Künsten, der Musik und der Mimik, entlehnt.

Endlich ist noch ein Moment hervorzuheben, in dem sich prinzipiell der Fortgang von der Musik zur Mimik offenbart, daß

letztere — analog dem eben betrachteten Verhältnis der Poesie zu den beiden voraufgehenden Künsten — ebenfalls rückwärtsgreifend, z. B. im Charaktertanz, die Musik als Hilfskunst, d. h. in elementarer Weise, benutzen kann, während der umgekehrte Fall nicht stattfindet. Denn der rein mimische Tanz, wie er sich noch in einigen charaktervollen Nationaltänzen erhalten hat, verbindet sich mit der Musik ebenfalls nicht als solcher, d. h. nicht mit ihrem melodisch-harmonischen Element, sondern entlehnt ihr eigentlich nur — ganz analog der Poesie hinsichtlich des Metrums — ein den äußerlichen Rhythmus markierendes Element, um offenbar den Inhalt der mimischen Darstellung unter jeder Bedingung als die Hauptsache und als das eigentliche Objekt derselben zur Anschauung gelangen zu lassen. Es ist deshalb in dieser Hinsicht durchaus charakteristisch, daß die Kastagnette und das Tambourin, welche der Tänzer und die Tänzerin entweder selbst handhaben oder womit sie sich begleiten lassen, als rhythmische Hilfsmittel sich der mimischen Darstellung um so mehr anschmiegen, je weniger sie Anspruch auf musikalische Bedeutung erheben. Die eigentümlich aufregende Wirkung dieser Begleitung, welche doch aus nichts weiter als aus einem unmelodischen Knacken und Schellengeklingel besteht, ist rein rhythmischer, d. h. bloß elementarmusikalischer Art und würde durch eine wirklich musikalische Begleitung, wie sie freilich für unsere charakterlosen modernen Ballets nötig ist, schwerlich erreicht werden.

Kapitel III. Die Poesie.

A. Stellung derselben im System der Künste.

Da das eigenartige Wesen einer Kunst am deutlichsten durch eine Vergleichung derselben einerseits mit der ihr unmittelbar voraufgehenden derselben Anschauungssphäre, hier also der

ſucceſſiven, angehörigen, andererſeits mit der ihr gegenüberſtehenden Parallelkunſt der andern Gruppe erkannt wird, ſo iſt zunächſt der Übergang zur Poeſie von der Mimik, ſodann ihr Verhältnis zur Malerei ins Auge zu faſſen.

1. Was den erſten Punkt betrifft, ſo iſt ſchon beiläufig darauf hingewieſen worden, daß, wie der muſikaliſche Ton einen Fortgang zur mimiſchen Geberde, und zwar ſowohl hinſichtlich der konkreteren Ausdrucksfähigkeit wie hinſichtlich der Gewichtserleichterung des Materials und der Darſtellungsmittel, offenbart, ſo der Übergang von der Mimik zur Poeſie in beiden Beziehungen durch den weiteren Fortgang der mimiſchen Geberde zum artikulierten Laut gebildet wird. Die Muſik war noch auf die Sphäre der abſtrakten Seelenbewegungen (abgeſehen von ihrer rein formal-äſthetiſchen Wirkungskraft) beſchränkt und daher weſentlich „lyriſcher" Natur; in der Mimik verdichtete ſich die Unbeſtimmtheit der lyriſchen Empfindung zu einer die konkreten Gefühlsverhältniſſe des Menſchenlebens widerſpiegelnden „epiſchen" Wirkung: in der Poeſie tritt uns nun — in der Form höherer und darum noch konkreterer Beſtimmtheit, nämlich in der Form des Gedankens, deſſen Bezeichnungsmaterial eben der artikulierte Laut iſt — in der „Lyrik" wiederum zunächſt die Subjektivität der Empfindung entgegen, die mithin der Stufe der Muſik entſpricht, ſodann in der „Epik" die Objektivität thatſächlicher Verhältniſſe, die alſo der Stufe der Mimik analog iſt. Die organiſche Verbindung beider Seiten vollzieht ſich endlich in der „Dramatik", als der höchſten, vollendetſten und konkreteſten Form nicht nur der poetiſchen, ſondern aller künſtleriſchen Geſtaltung überhaupt. Sofern nun am Drama, d. h. an ſeiner künſtleriſchen Verwirklichung, wie wir ſahen, nicht nur die Muſik und Mimik durch ihre elementaren Mittel, ſondern auch die anderen (räumlichen) Künſte behufs Verlebendigung der Szenerie ſich beteiligen, iſt es in dieſem Sinne als die eigentliche „Univerſalkunſt" zu bezeichnen. —

2. Wie die Musik zur „Architektur“ und die Mimik zur „Plastik“, so verhält sich die Poesie zur „Malerei“. Bekanntlich soll schon der alte Simonides die Malerei eine „stumme Poesie“ genannt haben, während Jean Paul umgekehrt die Poesie als „Bildersprache“, d. h. als redende Malerei, bezeichnete. Solchen, allerdings mehr paradoxen als gedanklich klaren Aussprüchen liegt doch immerhin ein instinktiv richtiges Gefühl von dem wahren Sachverhalt zu grunde. Was Lessing betrifft, dessen „Laokoon“ hier nicht unerwähnt bleiben darf, weil er „die Grenze der Poesie und Malerei“ zu bestimmen sucht, so hat er mehr die Verschiedenheit als die Verwandtschaft der beiden Kunstgattungen im Auge und versteht außerdem unter „Malerei“ nicht diese bestimmte Kunst im besonderen, sondern die bildenden Künste überhaupt und im grunde sogar mehr die Plastik als die Malerei, dagegen unter „Poesie“ umgekehrt nicht diese im Allgemeinen, sondern wesentlich nur das Drama und das Epos. Aus diesem doppelten logischen Fehler, indem er nämlich den speziellen Ausdruck „Malerei“ in einem viel allgemeineren, den allgemeinen Ausdruck „Poesie“ dagegen in einem besonderen Sinne faßte, ist es zu erklären, daß er zu dem sonderbaren und ebenfalls unlogischen Resultat gelangte, daß die „Malerei“ es mit Körpern, die „Poesie“ dagegen mit Handlungen zu thun habe. Denn abgesehen davon, daß, wenn man die Ausdrücke „Malerei“ und „Poesie“ in ihrem korrekten Sinne nimmt, damit sowohl einerseits die Landschaftsmalerei, das Stillleben und das Fruchtstück, wie andererseits die Lyrik gänzlich ausgeschlossen würden, so wäre der Satz auch in der Lessing'schen Bedeutung der Ausdrücke schon deshalb falsch, weil die Begriffe „Körper“ und „Handlungen“ gar keinen koordinierten Gegensatz bilden, insofern „Körper“ oder genauer: die menschliche Gestalt, zu den Mitteln, Handlungen dagegen zu den Objekten der Darstellung gehören. (49.)

Es ist selbstverständlich, daß nur entweder Kunstgattungen oder aber Kunstarten in Vergleich zu stellen sind, wenn es sich

um Bestimmung sei es der Verwandtschaft sei es der Verschiedenheit zweier Künste handelt, und von diesem Gesichtspunkt aus ist zunächst die Poesie mit der Malerei überhaupt zu vergleichen. Nun stellt sich aber ein Parallelismus nirgends schlagender heraus als gerade zwischen diesen beiden Künsten. Denn nicht nur, daß dieselben in den jeder von ihnen angehörenden Anschauungssphären den weitesten Umfang und die größte Tiefe hinsichtlich ihrer ideellen Darstellungsgebiete, die größte Intensität der Bewegung hinsichtlich der Mittel und das leichteste Gewicht hinsichtlich des Materials offenbaren, zeichnen sie sich auch — und dies gründet sich eben auf ihren weiteren Umfang — vor den übrigen parallelen Paaren dadurch aus, daß sie sich ihrer innersten Natur nach in je drei Hauptarten gliedern, die ebenfalls in durchgreifender Analogie zu einander stehen. Bestimmt werden dieselben — denn alle anderen Arten sowohl der Malerei wie der Poesie haben im grunde nur den Wert von Zwischen- und Mischarten — durch den im Wesen der künstlerischen Anschauung überhaupt liegenden Unterschied zwischen subjektivem Empfindungs- und objektivem Thatsachen-Inhalt, d. h. des „Lyrischen" und des „Epischen", welche in ihrer organischen Verbindung die subjektiv-objektive Form des „Dramatischen" erzeugen. In der Poesie ist diese Untergliederung ohne weiteres klar, da hier ohnehin die betreffenden Arten diese Bezeichnungen tragen. In der Malerei entspricht der „Lyrik" die Landschaftsmalerei, deren eigentliches Objekt der Reflex der subjektiven Stimmung des die Natur poetisch anschauenden Künstlers ist; der „Epik" entspricht die die thatsächlichen Verhältnisse des Menschendaseins in ihrer engeren sozialen Bedeutung schildernde Genremalerei, der „Dramatik" endlich die beide Inhalte, subjektive Stimmung und objektive Verhältnisse, in großem Maßstabe zur künstlerischen Darstellung bringende Historienmalerei. Auf diesen Parallelismus der Hauptarten hat sich, da diese aus dem Wesen der Gattungen selbst sich mit Notwendigkeit erheben, die Ästhetik zu beschränken,

obschon man noch weiter gehen und beispielsweise die „Idylle“ mit dem Stillleben, die „Satire“ und das „Epigramm“ mit der Karikatur u. s. f. vergleichen könnte.

3. Da wir mit der Poesie als der höchsten Kunstgattung und innerhalb dieser wieder mit dem Drama als der vollkommensten Art der Poesie und damit der Kunst überhaupt am Ende der ganzen Entwickelungsreihe angelangt sind, so scheint es angezeigt, hier noch einmal an den Umstand zu erinnern, daß sich die zweite Hauptgruppe von der ersteren auch darin unterscheidet, daß jene ihrer successiven Natur halber eine zweite Reihe von Künsten zur Realisation ihrer künstlerischen Produkte bedürfen: die reproduktiven Künste. Bei der Betrachtung der Musik haben wir die entsprechende reproduktive Form, das „Virtuosentum“ bereits besprochen (s. S. 205), der Mimik fehlt eine solche aus den früher angegebenen Gründen, die Poesie besitzt sie für alle drei Arten, nämlich als Lyrik in der „Deklamation“, als Epik in der „Rhapsodik“, als Dramatik in der „Schauspielkunst“. (50.) Doch kommt eigentlich nur die letztere als wirkliche Kunst in Frage, da lyrische und epische Dichtungen nur selten Gegenstand mündlicher Vorträge sind und ohnehin ihre Darstellungsmittel in der Schauspielkunst ebenso mit einbegriffen sind, wie die Lyrik und Epik selbst in der Dramatik. —

Dagegen ist auf einen anderen Unterscheidungspunkt zwischen „produktiver“ und „reproduktiver“ Kunst aufmerksam zu machen, nämlich auf den darin enthaltenen Gegensatz von Spontaneität und Rezeptivität als den beiden Thätigkeitsformen des subjektiven Geistes. Indem nämlich, wie früher gezeigt (s. Bd. 1, S. 15 und Bd. 2, S. 23), die „Spontaneität“ der männlichen, die „Rezeptivität“ der weiblichen Natur entspricht, so ist es von Interesse, darauf hinzuweisen, daß das Französische diesen Unterschied der zeitlichen Künste dadurch mit besonderer Schärfe betont, daß für produktive Künstler ohne Unterschied des Geschlechts nur das Maskulinum in Gebrauch ist, so daß

man — auch wenn von Frauen die Rede ist — immer nur poëte, auteur, compositeur (nicht autrice, compositrice u. s. f.) sagt, während für die reproduktiven in gleichem Falle das Femininum zulässig ist (cantatrice, actrice, danseuse); womit offenbar schon sprachlich auf die männliche, d. h. wesentlich spontane Natur der Produktion, im Unterschied von der weiblichen, wesentlich rezeptiven der Reproduktion, hingewiesen werden soll. Ferner erklärt sich daraus der sonst auffällige Umstand, daß man im Gebiet der zeitlichen Künste unter „Künstler" speziell den reproduktiven (Virtuosen und Schauspieler) versteht — es klänge wenigstens sehr ungewöhnlich, wenn man Mozart und Schiller, Goethe und Beethoven „Künstler" statt „Komponisten" und „Dichter" nennen wollte, nicht aber, wenn Ludwig Devrient, Paganini, die Sonntag, die Elsler u. s. f. mit diesem Titel bezeichnet werden. — Auf der Seite der räumlichen Künste dagegen, wo die Produktion mit der realen Ausführung zusammenfällt, hat solche Unterscheidung keine Bedeutung. Dies, nämlich das Verhältnis der ideellen Produktion zu der realen Ausführung, ist auch der Grund, weshalb man sogar unter den sonst doch gleichbedeutenden Ausdrücken „Poesie" und „Dichtkunst" etwas Verschiedenes versteht, insofern der erstere speziell sich auf den ideellen Inhalt, der zweite auf die technische Gestaltung dieses Inhalts beziehen.

B. Genetische Entwickelung der Poesie.

Von der begrifflichen Entwickelung einer Kunst, auf welcher ihre Stellung im System der Künste beruht, ist die genetische Entwickelung, d. h. ihre natürliche Entstehungsweise und geschichtliche Ausbildung wohl zu unterscheiden; denn diese hängt, außer von zufälligen Umständen, wesentlich von besonderen Kulturverhältnissen ab, die mit der begrifflichen Entwickelung in keinem notwendigen Zusammenhange stehen. So ist beispielsweise die Poesie, obwohl sie im System der Künste die letzte, weil höchste Stufe aller Künste einnimmt, bei allen Völkern die

allerälteſte Kunſt geweſen, weil die Sprache ſelbſt, welche für den geiſtigen Entwickelungsprozeß des Menſchen die unbedingte Vorausſetzung iſt, in ihren Anfängen notwendig poetiſcher Natur war. Allerdings iſt von dieſer naturpoetiſchen Sprachform bis zur Kunſtpoeſie noch ein weiter Schritt; allein in jener waren doch die Elemente für dieſe gegeben, und gerade in dieſen Elementen wurzelt das Prinzip der genetiſchen Entwickelung.

Wie das Volkslied als die Urform des Kunſtliedes und damit die Quelle der Muſik überhaupt, ſo iſt die Volksdichtung als die Quelle aller Poeſie zu betrachten, und wie der „Ton“ als Empfindungsausdruck das Material der Muſik, ſo iſt der „artikulierte Laut“ als gedankliches Ausdruckselement das der Poeſie, d. h. der auf Anſchaulichkeit berechneten ſprachlichen Form eines Empfindungs- oder Gedankeninhaltes überhaupt. Mit Recht ſagt daher Hamann (in ſeiner „Äſthetik in der Nuß“): „Poeſie iſt die Mutterſprache des menſchlichen Geſchlechts; wie der Gartenbau älter als der Ackerbau, Malerei als Schrift, Geſang als Deklamation, Gleichniſſe als Schlüſſe, Tauſch als Handel“ u. ſ. f.; womit er andeuten will, daß in der Entwickelung des menſchlichen Geiſtes das Gefühl dem Verſtande, das Bild dem Begriff, die Metapher dem logiſchen Gedanken vorausgeht. „Poeſie iſt die Mutterſprache des menſchlichen Geſchlechts“ bedeutet demnach, daß der Anfang aller Sprachentwickelung inſofern „poetiſch“ iſt, als die urſprünglichen Bezeichnungen auch für Vorſtellungen abſtrakter Art notwendig der Sphäre der Anſchauung entnommen und ſolange in ſolcher metaphoriſchen Bedeutung gebraucht wurden, bis das Bewußtſein ihres Urſprungs allmählich verloren ging. Wer denkt heute noch z. B. bei dem Ausdruck „Begriff“ an Greifen, bei „Verbindung“ an Binden, bei „Beziehung“ an Ziehen u. ſ. f.?

Der Fortgang von dieſer naturpoetiſchen Sprache zur kunſtpoetiſchen Sprache beruht folglich darin, daß Das, was jene unwillkürlich und gleichſam unbewußt thut, von dieſer im künſtleriſchen Sinne mit bewußter Abſicht gethan wird, indem ſie eine

dem Gebiet der Anschauung entliehene konkrete Vorstellungsform auf einen zwar verwandten, an sich aber rein gedanklichen Vorstellungsinhalt zu übertragen sucht, d. h. daß sie die „Metapher" statt des direkten (begrifflichen) Gedankenausdrucks anwendet. Neben dieser inhaltlichen Metaphorik besitzt die Sprache aber auch in der Natur ihres Materials, des artikulierten Lautes, ein bedeutendes Element anschaulicher Ausdrucksfähigkeit, in jener Naturlautnachahmung nämlich (Onomatopöie), die, indem sie Geräusche und Klänge irgend welcher Art sprachlich reproduziert (wie „donnern", „knirschen", „schmettern", „klirren", „wiehern", „meckern" u. s. f.) und diese dann auf andere Anschauungssphären überträgt, als ein bedeutsames Element anschaulicher Schilderung für die poetische Darstellung verwertet werden kann. Indem so die Poesie den Gedanken gewissermaßen mit sinnlichem Fleisch bekleidet und ihm das warm-pulsierende Blut konkreter Lebendigkeit einflößt, stellt sie sich zugleich hinsichtlich der konkreten Ausdrucksfähigkeit von vornherein ebenso hoch über die mimische, bezw. musikalische Darstellung, wie ihre Parallelkunst, die Malerei, über die dieser voraufgehenden Schwesterkünste Plastik und Architektur.

C. Objekt, Mittel und Material der poetischen Darstellung.

Was zunächst die Ideen, als Objekte der poetischen Darstellung betrifft, so wird darin die Poesie von keiner andern Kunst, sei es an Tiefe sei es an Mannigfaltigkeit, erreicht, geschweige übertroffen, denn sie unterwirft sich eben Alles, was der Mensch an Gedanken- und Empfindungs- und die Welt an Anschauungs-Inhalt darbietet. — Hinsichtlich der Darstellungsmittel, welche die Poesie verwendet, offenbart sich die Abnahme an Gewicht schon darin, daß sie diejenigen Formen, welche in der Musik wie in der Mimik durchaus substanzielle Bedeutung besitzen, nämlich einerseits die „Melodie", die „Harmonie" und der „Rhythmus des Tons", andererseits die „Geberde" und die „rhythmische Bewegung des menschlichen

Körpers" lediglich zu elementaren Hilfsformen herabsetzt, indem sie dieselben einerseits in der Modulation der Stimme und dem Metrum, andererseits in der Gestikulation und Geberdung in bloß sekundärer Weise behufs Verlebendigung ihres Inhalts verwendet, während das ihr eigentümliche Mittel, das Wort in seiner grammatikalischen Bedeutung, d. h. als organischer Teil des Satzes, an Fülle, Bestimmtheit und Mannigfaltigkeit des Ausdrucks jene musikalischen und mimischen Mittel weit überragt. Was endlich das dritte Element betrifft, so besitzt die Poesie im artikulierten Laut das denkbar einfachste, gleichsam schon entmaterialisierte Material, während das der Musik und der Mimik, „Ton" und „Körperform", in Vergleich damit noch einen wesentlich sinnlichen Charakter zeigt. Auf dieses bereits öfter berührte Verhältnis zwischen Objekt, Mittel und Material der verschiedenen Künste gründet sich nun die vollgiltige Erklärung, warum die Architektur, als die erste und ideenärmste, in der Gesamtfolge der Künste zugleich die abstrakteste, die Poesie dagegen, als letzte und ideenreichste, zugleich die allerkonkreteste aller Künste sein muß.

Was nun die Gliederung der Poesie in die drei Arten der Lyrik, Epik und Dramatik betrifft, so ergiebt sich diese als eine notwendige aus der Weite ihres Darstellungsgebiets, welches, wie schon oben angedeutet, die Sondergebiete der ihr vorausgehenden zeitlichen Künste in sich ebenso vereinigt, wie ihre Parallelkunst, die Malerei, die Sondergebiete der ihr vorausgehenden räumlichen Künste. Durch die „Lyrik" zeigt sie daher eine Verwandtschaft mit dem wesentlich subjektiven Charakter der Musik, durch die „Epik" mit dem objektiven der Mimik. In der „Dramatik" dagegen, welche das Lyrische mit dem Epischen zu einer höheren Form künstlerischen Ausdrucks verbindet, geht die Poesie gänzlich über die beschränkteren Sphären der Musik und Mimik hinaus. Diese gewissermaßen absolute Bedeutung der Poesie, welche ihr, namentlich in ihrer vollkommensten Form, dem Drama, einen universalen Charakter verleiht, hat ganz von

selbst darauf geführt, daß der Ausdruck „poetisch“ ebenfalls einen ganz allgemeinen Sinn angenommen hat, indem dadurch der allen Künsten, auch denen der ersten Gruppe, innewohnende ideell-künstlerische Gehalt, insofern er sich in der äußeren Gestaltung ausprägt, schlechthin als „poetisch“ bezeichnet wird, während man in demselben Umfange unter „prosaisch“ den Mangel solchen Gehaltes versteht. In diesem Sinne spricht man von einer „poetischen“, bezw. „prosaischen“ Auffassung und Behandlung eines Genremotivs, einer Landschaft, eines Stilllebens u. s. f. Dieser allgemeine Gegensatz zwischen „poetisch“ und „prosaisch“ begründet überhaupt den Unterschied des Kunstwerks vom Handwerk, d. h. des genialen Schaffens von der technischen Routine.

Insofern nun diese Thätigkeit der dichterischen Phantasie nur den inneren Gehalt und die diesem entsprechende Gestaltung betrifft, so ergiebt sich daraus, daß auch diejenigen Produktionen, welche — wie der „Roman“, die „Novelle“, das „Märchen“, u. s. f. — weder Metrum noch Reim anwenden, sondern in der äußerlichen Form von der prosaischen Diktion nicht abweichen, dennoch in das Gebiet der Poesie gehören, wenn sie nur jene unerläßliche Bedingung der Anschaulichkeit der inneren Form erfüllen. Umgekehrt genügt aber auch die äußerlich poetische Form nicht, um einem Werke einen wahrhaft poetischen Charakter zu verleihen. Schon Aristoteles bemerkt in seiner Poetik, daß „das Versmaß“ (d. h. die bloße Fertigkeit im Versifizieren) „noch nicht das Gedicht“ (bezw. den Dichter) „mache, sondern allein der dichterische Inhalt; sonst wären Homer und Empedokles“ (der nämlich eine Naturgeschichte in Versen geschrieben hatte) „in gleicher Weise Dichter zu nennen.“ — Am wenigsten wird indes diejenige Art der Poesie der äußerlich-poetischen Form entbehren können, welche, weil ihr Inhalt der subjektiven Empfindungssphäre angehört, die nächste Verwandtschaft mit der Musik als derjenigen Kunstgattung besitzt, deren substanzielle Ausdrucksmittel der Rhythmus und das Metrum sind: die Lyrik. Aber der Rhythmus der poetischen Sprache ist durch Herabsetzung der sub-

ſtanziell-muſikaliſchen Mittel zu bloß elementaren Hilfsmitteln doch ein weſentlich anderer, indem er, durch die Ausſcheidung alles Subſtanziellen aus dem Ton, namentlich hinſichtlich der Tonhöhe und Klangfarbe, ſowie des Elements der Harmonie, nichts davon entnimmt als das rein Meßbare (daher der Name „Metrum"), d. h. den Unterſchied von Länge und Kürze, ſowie des Accents. Allenfalls könnte man in dem konſonantiſchen Anklingen der Alliteration, ſowie in dem vokaliſchen des Reims ein elementares harmoniſches Moment finden.

Nach dieſen die poetiſche Sprache überhaupt, nicht bloß einer beſonderen Art derſelben, betreffenden Bemerkungen können wir zur Betrachtung der einzelnen Arten der Poeſie übergehen, da eine Betrachtung der verſchiedenen Versarten, wie ſie ſich teils national-ſprachlich, teils kulturgeſchichtlich entwickelt haben, nicht mehr in die Äſthetik, ſondern in die Theorie der Dichtkunſt (Poetik) gehört.

D. Die Arten der Poeſie.

I. Die Lyrik.

(Die Hymne, der Dithyrambus, die Ode, das Lied, die Elegie, das komiſche Lied, die Satire.)

Die Lyrik iſt deshalb die erſte Art der Poeſie — und zwar ſowohl in genetiſcher wie in begrifflicher Beziehung —, weil das Bedürfnis des ſubjektiven Empfindungsausdrucks notwendig dem Bedürfnis des objektiven Wahrnehmungsausdrucks vorausgeht: die Äußerungen von Freude und Schmerz, Verlangen und Abſcheu, Bewunderung und Verachtung, Liebe und Haß u. ſ. f. — und beſtänden dieſelben auch nur in Interjektionen — ſind die erſten Symptome des erwachenden Seelenlebens überhaupt, die als ſolche noch mit keinem Bewußtſein über die Differenz des Subjektes von der Außenwelt verbunden ſind. Aus demſelben Grunde wird aber auch nicht nur die naive Volksdichtung, ſondern auch die aus ihr hervorgehende Kunſtpoeſie notwendig zunächſt rein ſubjektiver Art, d. h. lyriſch, ſein, und zwar aller

Wahrscheinlichkeit nach bald mit der der Volksdichtung verwandten, weil ebenfalls subjektiven Volksmelodie verbunden zu der organischen Gesamtform des „Volksliedes“. Erst als die fortschreitende geistige Entwickelung zu einer Trennung beider Elemente führte, konnte die lyrische Kunstpoesie entstehen, oder vielmehr: durch die Fortbildung der gesungenen Volksdichtung zur rezitierten Kunstdichtung wurde jene Trennung notwendig, und so entwickelte sich nach einer Richtung hin die Musik, nach der anderen Richtung die Lyrik zu selbständigen Kunstformen.

a. Als Übergangsform von der Volksdichtung zur Kunstdichtung mußte sich eine Art der lyrischen Poesie bilden, in welcher jene Trennung noch nicht unbedingt sich vollzogen hatte, sondern in welcher noch eine gewisse organische Einheit zwischen dem dichterischen Inhalt und der musikalischen Form herrscht: die Hymne. Sie ist, wie alle ersten Formen jedes Kunstgebiets, ursprünglich religiösen Inhalts und deshalb nicht nur die älteste Art der Lyrik, sondern der Poesie überhaupt. Wie in der Architektur der Tempel- dem Palastbau, in der Skulptur die Götter- der Athletenstatue, in der Malerei die religiöse der Historien- und Genremalerei, in der Musik die Kirchenmusik der profanen, in der Mimik endlich der religiöse Tanz — man erinnere sich an den Tanz um die Bundeslade, sowie an die „Orchestra“ (d. h. Tanzplatz) des Chors in der griechischen Tragödie, die ja ebenfalls aus den feierlichen Festzügen des Bakchuskultus hervorgegangen war u. s. f. — der profanen Gymnastik voranging, so in der Poesie die Hymne als religiöse Dichtung den profanen Arten der Lyrik. Zugleich offenbart sich hierin wiederum recht deutlich das Wirken des allgemeinen Entwickelungsgesetzes, wofür wir schon vielfache Belege gefunden haben, nämlich daß die künstlerische Entwickelung stets mit Formen beginnt, die das Gepräge des erhaben-Schönen zeigen, welches dann bei weiterer Entwickelung zum ideal-Schönen und von diesem endlich zum anmutig-Schönen fortschreitet. (Vgl. S. 43.) So zeigt auch die religiöse

Hymne, als erste und ursprünglichste Form der Lyrik, den entschiedenen Charakter der Erhabenheit, wovon namentlich die hebräische Poesie zahlreiche Belege darbietet, während im Fortgang der Entwickelung der Lyrik eine allmähliche Herabstimmung zu reiner Idealität wahrzunehmen ist, bis sich diese zu der bewegteren Form anmutiger Schönheit mildert, die zuletzt sogar zu ausgelassener Heiterkeit sich potenziert, womit die Grenze des lyrischen Stimmungsausdrucks überhaupt erreicht, bezw. überschritten wird.

Indes, so notwendig der religiöse Inhalt für den Ursprung der Hymne überhaupt war, so liegt in demselben als Stoff doch nicht das eigentliche Wesen dieser Dichtungsart, sondern in dem allerdings der religiösen Empfindung zunächst und vorzugsweise immanenten Element erhabener Begeisterung überhaupt, d. h. des „Enthusiasmus". Legt man nun den Accent auf dieses formale Element, so bieten sich noch anderweitige Inhalte dar, die dieser Form der Dichtung entsprechen, wie die kriegerische Hymne (z. B. die „Marseillaise"), die nationale (richtiger) politische Hymne, die philosophische Hymne (wofür das auf S. 37 des ersten Bandes gegebene Beispiel der „Hymne über die Ewigkeit" von Haller als Beleg dienen mag) u. s. f. Immer erfordert das Element der Erhabenheit, welches dem Inhalt der Hymne beiwohnt, einen hyperidealen, ja bis zum Tragischen gestimmten ernsten Stilcharakter.

b. Emanzipiert sich daher die Hymne von der erhabenen Stimmung, ohne indes die Form der enthusiastischen Diktion aufzugeben — dies ist aber nur durch Herabsteigen in die sinnliche Sphäre möglich — so entsteht der Dithyrambus, welcher den Vollgenuß irdischer Freuden, namentlich der Liebe und des Weins, feiert. Er setzt ebenfalls eine Begeisterung und Trunkenheit (Enthusiasmus) (51) voraus und bewahrt sich, wenn er trotz aller ihm zustehenden größeren Freiheit innerhalb ästhetischer Grenzen bleibt, wodurch der Inhalt selber gewissermaßen idealisiert wird, einen gewissen Adel der poetischen Diktion; geht er

dagegen über diese Grenzen, wie in manchen Dithyramben des Horaz, hinaus ins Gebiet des Gemeinen, so wird er brutal und verliert mit dem Adel der Diktion zugleich seinen poetischen Wert überhaupt. — Dieser Gefahr zu entgehen, giebt es für den entidealisierten Dithyrambus nur einen Ausweg, nämlich die humoristische Behandlung, wovon Heine in seinem „Dithyrambus im Bremer Ratskeller" ein interessantes Beispiel gegeben hat.

c. Die ungebundene Freiheit der Form, welche dem „Dithyrambus" wie der „Hymne" ihrer Natur nach eigentümlich ist, zieht sich in einer dritten, ihnen verwandten Form, in der Ode nämlich, zu festen, kunstmäßig geordneten Grenzen zusammen. Sie besingt in strenger Versgliederung und ruhigerem Rhythmus teils ebenfalls allgemein-menschliche Empfindungen, wie „Liebe", „Freundschaft", „Vaterland", „Einsamkeit" u. s. f., teils Naturgefühle (wie in Klopstocks „Ode an den Züricher See"), teils Empfindungen, welche durch die Erinnerung an große Männer angeregt werden, wie viele Oden des Alkäos, des Horaz und unter den Neueren Klopstocks, Platens, Byrons, Viktor Hugos u. s. f. Auch diese Form unterliegt der Gefahr der Verirrung, in dem sie, wie manche Oden der Engländer (Collins, Miß Carter u. a.) sich in nüchternen Reflexionen verliert, denen ein Schein-Enthusiasmus angekünstelt wird, oder aber, ähnlich dem entidealisierten Dithyrambus, die Empfindungen der Liebe und der Weintrunkenheit, wie in einigen Oden der Sappho und des Horaz, bis zur derbsten Sinnlichkeit, ja nicht selten bis zur widerlichen Gemeinheit herab zu schildern unternimmt.

d. Die bisher betrachteten Arten der Lyrik haben das Gemeinsame, daß sie Empfindungen zum poetischen Ausdruck bringen, die sich als durch äußern Anstoß erweckte ergeben, mithin in bezug auf ihre Quelle einen objektiven Charakter haben. Verlegt sich diese Quelle aber in das Innere des Subjekts selbst, so daß dieses im Ausdruck seiner Empfindungen bei sich selbst bleibt, so entwickelt sich eine Form der Lyrik, welche im spezifischen Sinn als „Lyrik der Empfindung" bezeichnet werden kann: das Lied.

Das „Lied" teilt mit der „Hymne" die Eigenschaft, daß es gesungen werden kann; wenigstens ist dies seine ursprüngliche und naturgemäße Form. Da es sich aber nicht, wie diese, auf Vorstellungen objektiver und deshalb inhaltlich mannigfaltiger Natur, sondern ausschließlich auf die individuelle Stimmung des Subjekts bezieht, so ist es von vornherein einerseits auf möglichste Einfachheit des Gedankens, andererseits, nach seiten der Verbindung mit dem Gesange, auf prägnanten Stimmungsausdruck angewiesen; „prägnant" deshalb, weil trotz aller Innigkeit und Wärme des Empfindungsinhalts doch die Ausdrucksform selbst über diesen Inhalt gleichsam einen halbdurchsichtigen Schleier zieht, der mehr davon ahnen läßt, als wirklich durch das poetische Wort ausgesprochen wird. Zwar kann im Liede selbst eine Andeutung über die äußere Anregung der Empfindung gegeben sein, aber die Empfindung selbst quillt selbständig aus dem eigenen Herzen, und jene Anregung hat nur die Bedeutung eines Weckerufes, wie z. B. in den stimmungsvollen Versen Goethes:

„Füllest wieder Bach und Thal
Still mit Nebelglanz,
Lösest endlich auch einmal
Meine Seele ganz."

Gerade wie der Stimmungsmaler nur durch solche landschaftlichen Motive angeregt wird, die seiner Stimmung konform sind, und wie er nur diese in die Natur hinein empfindet, um sie wieder herauszuempfinden, so auch der Liederdichter. Über diesen rein individuell-menschlichen Inhalt hinaus wird weiterhin die Liedform auch auf Inhalte substanzieller Natur, wie sie der Hymnus, der Dithyramb und die Ode besitzen, z. B. auf Gefühle religiöser Andacht oder nationaler Begeisterung, angewandt; aber sie unterscheidet sich doch dadurch von den letzteren Formen, daß sie den spezifisch-subjektiven Ausdruck der Gefühle festhält. Dies letztere Moment bildet, neben der regelmäßigen Liedform, welche zugleich einen ruhigeren Rhythmus bedingt, den Unterschied zwischen dem geistlichen Liede und dem

„Hymnus", sowie zwischen dem politischen Liede und dem „Dithyramb". — Als eine andere Art der Erweiterung der Liedform, wodurch letztere selbst eine Modifikation erleidet, ist dagegen die „Elegie" zu bezeichnen.

e. Die Elegie ist ursprünglich „Klagelied", erhielt aber schon früh einen viel weiteren Umfang, bis man schließlich alle längeren Gedichte, in denen sich die Empfindung über irgend einen Gegenstand in einer Reihe zusammenhängender Bilder aussprach, bloß ihrer metrischen Form halber, des Distichons nämlich, „Elegieen" nannte. In der modernen Lyrik befreite sich jedoch die Elegie von diesem Formzwange, um dagegen wieder hinsichtlich des Inhalts den ursprünglichen Charakter des Klageliedes anzunehmen. Zu derartigen Elegien gehören z. B. Schillers „Götter Griechenlands" und die „Ideale", sowie viele Gedichte von Anastasius Grün, Lenau u. s. f. Da das Klagelied für die schwermütige Stimmung, die seinen Inhalt bestimmt, einer gedanklichen Motivierung bedarf, nämlich eines Gegenstandes, worüber „geklagt" wird, so nimmt die Elegie unwillkürlich das Gepräge des Reflexionsmäßigen an, welches ihm nicht selten etwas Kaltes und Gezwungenes verleiht, das dem Charakter der echten Lyrik widerstrebt.

f. Neben diesen Sonderformen der Lyrik sind noch manche andere entstanden, die sich bald in der Form bald im Charakter des Inhalts der einen oder andern der erwähnten Arten anschließen, wie das „Sonett", die „Kanzone", das „Idyll", das bereits als Zwischenart von Lyrik und Epik zu bezeichnen ist, die „Romanze" und die „Ballade", die gleichfalls lyrische Elemente mit epischen verbinden (s. S. 193) u. a .m.

g. Dagegen ist noch eine andere Sonderart zu erwähnen, welche sich zu allen bisher betrachteten Arten nach seiten des Empfindungsinhalts in einen Gegensatz stellt: das komische Lied. Auf S. 63 des ersten Bandes haben wir gesehen, daß „das Komische" als eine besondere Art des Anmutigen und zwar des geistig-Anmutigen ist, das als solches zwar eine

ästhetisch-berechtigte Form künstlerischer Anschauung darstellt, weil es den notwendigen Gegensatz zu jener Art des geistig-Erhabenen bildet, welche als das „Tragische" bezeichnet wird, zugleich aber, durch die Einschließung in die naturgemäß auf Innigkeit der seelischen Empfindung sich beschränkende Liedform, einen inneren Widerspruch offenbart, welcher das Poetische des Eindrucks vernichtet. So macht das „komische Lied" nicht nur gegenüber den erhaben-schönen (pathetischen) Liedformen des „Hymnus" und des „Dithyrambs", zu denen es sich geradezu negativ, nämlich ironisch verhält, sondern auch im Vergleich mit den ideal-schönen des eigentlichen „Liedes" und der „Elegie", einen entschieden prosaischen Eindruck, weil es ihm mit der lyrischen Empfindung des Subjekts nicht nur kein Ernst ist, sondern an Stelle desselben den Witz, d. h. die Heiterkeit des Verstandes, setzt, welche bis zur völligen Ironisierung der Empfindung selbst sich potenzieren kann. Die ästhetische Befriedigung welches es gewährt, ist daher eine durchaus reflexionsmäßige und hat als solche mit lyrischer Empfindung nichts zu thun, ja bildet — und hierin liegt ein wesentliches Moment seiner Wirkung — die negative Kehrseite zu derselben. —

Verquickt sich gar, wie bei Heine, echte Sentimentalität mit solcher dagegen sich negativ verhaltenden Ironie als Schlußeffekt, so kommt der absichtlich sich so zuspitzende Widerspruch als grausame Selbstironisierung, als Verhöhnung der echten Empfindung, zum Ausdruck, und die Komik darin erscheint durch solch' zerstörendes Element frivol. Es liegt in dieser Richtung, selbst in den sich innerhalb reiner Heiterkeit sich haltenden Grenzen des komischen Liedes, ein gewisser Nihilismus, dem Goethe, dieser Meister der echten Lyrik, in seinem Liede „Ich hab' meine Sache auf Nichts gestellt" einen prägnanten Ausdruck verliehen hat.

Die meisten „Trink-", „Hochzeits-" und „Studentenlieder" gehören in diese Kategorie, deren ästhetischer Zweck sich lediglich auf Hervorrufung einer Stimmung sich beschränkt, welche am besten durch „behaglicher Dusel" bezeichnet wird, insofern die

Erregung momentaner Fröhlichkeit ein Vergessen des Lebensernstes mit sich bringt. — Abzweigungen des komischen Liedes ist das satyrische Lied, die Travestie und die Parodie, welche sich gegen den empfindungsvollen Inhalt des echten Liedes selbst oder doch gegen dessen Auswüchse, sowie gegen die falsche Sentimentalität und das hohle Pathos wenden und, wenn sie sich mit einem ethischen Zweck verbinden, ästhetisch berechtigt erscheinen. — Die „Parodie" unterscheidet sich von der „Travestie" dadurch, daß letztere (wie z. B. die Blumauersche „Äneide") einen bereits dichterisch gestalteten Inhalt durch die gemeine Form trivialisiert, während die erstere einen gemeinen Inhalt als triviales Gegenbild zu einem andern Inhalt in derselben künstlerischen Form gestaltet, um diesen zu persifflieren. Beide stehen bereits, wie die ihnen analoge Form der „Karikatur" auf dem Gebiete der bildenden Kunst, jenseits der Grenze, innerhalb deren die echte Kunst ihre reine Wirkung ausübt, und deshalb fehlt ihnen auch gleicherweise der echt poetische Charakter.

II. Die Epik.

Schon in gewissen Formen der Lyrik zeigte sich das Streben, dem reinen Empfindungsausdruck einen objektiven Hintergrund zu verleihen, welcher die lyrische Empfindung gleich einem Spiegel reflektiert; gleichwohl war es doch immer die Empfindung des Subjekts, welche als der eigentliche Zweck der Dichtung sich geltend machte. Wird nun jener objektive Hintergrund selber zum Zweck gesetzt, so daß das Thatsächliche als der eigentliche Inhalt der Dichtung zur Darstellung gelangt, und zwar in einer Form, welche die Subjektivität des Dichters als ausgeschieden, gleichsam hinter den Kulissen bleibend, erscheinen läßt, so entsteht die rein objektive Dichtung oder das Epos. Die Ausscheidung der Subjektivität ist aber nur insofern eine solche — und dies unterscheidet das Epos vom Drama —, als das Subjekt an dem Inhalt der Darstellung zwar nicht mehr mit seiner individuellen Empfindung beteiligt erscheint, wohl aber als Träger

der Darstellung ihrer Form nach, gleichsam als Sprachrohr des Inhalts, für die Vorstellung gegenwärtig bleibt. Ja, es kann sich als solcher Träger selber ausdrücklich einführen, wie z. B. in den Eingangsversen der Odyssee:

„Nenne mir, Muse, den Mann, den vielgewanderten" u. s. f.

Diese Stellung des Subjekts verleiht daher dem objektiven Inhalt des „Epos" — wie schon sein Name besagt — den Charakter der poetischen Erzählung, der zugleich sein wesentliches Unterscheidungsmerkmal vom lyrischen Gedicht ist, insofern das, was erzählt wird, der Vergangenheit angehört, während das lyrische Gedicht in dem Ausdruck der Empfindung sich, wie das Drama, unmittelbar an die Vorstellung der Gegenwart wendet. Es giebt nun zwar Zwischenformen zwischen Lyrik und Drama, die diesen Gegensatz scheinbar ausgleichen, wie die schon erwähnte „Romanze", welche in epischer Form einen lyrischen Inhalt, und die „Ballade", welche einen epischen Inhalt in lyrischer Form zur Darstellung bringt; allein eben dieser Widerspruch zwischen Inhalt und Form beweist, daß diese Formen weder rein lyrischer noch rein epischer Natur, sondern gewissermaßen Zwitterformen sind.

a. Auf den Charakter der Erzählung von Begebenheiten, die der Vergangenheit angehören, gründet sich neben der Objektivität seiner Form auch die Ausdehnung des Epos; und mit beiden hängt wieder eine liebevolle Ausmalung der Details, die unter Umständen bis zur genrehaften Kleinmalerei gehen darf, zusammen. Dies sowie das gemütliche Interesse und die ästhetische Anschaulichkeit, welche die epische Erzählung für den Zuhörer (Leser) besitzt, begründen — abgesehen von der dichterischen Form — den Unterschied derselben von der eigentlichen Geschichte. Im Epos können zwar welthistorische Personen auftreten, aber sie werden nicht als solche, sondern, wie im historischen Genregemälde nach ihrer besonderen Individualität geschildert. Diese Seite der epischen Darstellung verlangt nun die Einschließung des ge-

samten Erzählungsstoffes in einen enger begrenzten Rahmen, innerhalb dessen sie sich zu genremäßiger Breite ausdehnen mag, d. h. sie verleiht ihr den Charakter des Episodenhaften.

Innerhalb dieses episodenhaften Rahmens kann indes der Inhalt selbst hinsichtlich seines Stils einen sehr verschiedenen Charakter haben, welcher — wie bei der Lyrik — durch die im Begriff des Kunstschönen selbst liegenden Unterschiede der Erhabenheit, der reinen Idealität und der Anmut bestimmt wird; Unterschiede, die zugleich formell eine Gliederung des Epos in drei Unterarten bedingen, welche, analog den Unterarten der Lyrik, als „heroisches", „ideales" und „idyllisches Epos" auseinandertreten. Die „Ilias", die „Odyssee" und „Hermann und Dorothea" können als betreffende Beispiele desselben angeführt werden.

Der allgemeine Charakter des Episodenhaften, welcher dem Epos überhaupt anhaftet, führt nun nicht nur zur Einschaltung von kleineren selbständigen Schilderungen in den Gesamtrahmen, sondern gewährt auch die Möglichkeit, jene drei Stilformen der Art miteinander zu verbinden, daß jede für sich als Sonderform eines entsprechenden Inhalts verwandt wird, ohne indes den allgemeinen Charakter des Gedichts zu beeinträchtigen. Ja, der im grunde genremäßige Charakter, auch des heroischen Epos, verträgt selbst, allerdings in gewissen Grenzen, die Einschaltung von komischen Szenen, während er andererseits, analog dem ernsten sozialen Genre in der Malerei, sich bis zum tragischen Pathos steigern darf. Wird das Element des Komischen nicht nur vorherrschend, sondern zur künstlerischen Absicht im Epos, so entsteht das komische Epos, welches indes, analog dem komischen Liede, sich bereits der Grenze des ästhetisch-Berechtigten nähert; nur eine Form giebt es, die, weil sie das Gepräge der Naivetät sich erhält, von echt künstlerischer Wirkung ist: das komische Tierepos, welches unter der ironischen Maske heroischer Ernsthaftigkeit eine schalkhafte Satire auf das menschliche Empfinden und Handeln darstellt. Eins der künstlerisch vollendetsten Beispiele desselben ist der „Reineke Fuchs" von Goethe.

Auf anderweitige gebräuchliche Einteilungen, die, wie das „historische", „romantische", „religiöse" u. s. f. Epos, sich durch den Namen hinlänglich kennzeichnen, einzugehen, erscheint unnötig; nur hinsichtlich der verschiedenen äußeren (metrischen) Form, die das Epos bei verschiedenen Nationen je nach der Eigenartigkeit der grammatischen Sprachbildung zeigt, ist zu bemerken, daß das deutsche Epos, dank der organischen Natur unserer Sprache, den antiken Hexameter mit Leichtigkeit übernommen hat, der durch den lebendigen und wechselvollen Rhythmus sich vorteilhaft von der Monotonie des gereimten französischen Alexandriners unterscheidet. Das altgermanische Epos besitzt dagegen seinen originalen Versbau, die sog. Nibelungenstrophe, deren metrisches Prinzip, wenn man es so nennen will, nicht sowohl auf dem Unterschied der Länge und Kürze als vielmehr auf der Bedeutung der Silben beruht, wozu, im Zusammenhang damit, die Alitteration, der Stabreim u. a. Elemente hinzutreten, deren Betrachtung in die Technik des Epos gehört.

b. Der objektive Charakter des „Epos" als poetischer Erzählung macht es ihm möglich, die äußere Form der Dichtung, das Metrum, ganz abzuwerfen und sich der prosaischen Diktion zu bedienen. Die daraus entspringenden Sonderarten: der Roman („historischer", „politischer", „sozialer", „komischer" Roman), die Novelle und das Märchen, lassen dieselben oder doch ganz analoge Unterschiede des inneren Stils zu wie das „Epos" im engeren Sinne, nur daß sie ihrer äußerlich prosaischen Form halber, hinsichtlich der organischen Gliederung ihres Inhalts, eine größere Freiheit genießen. Die Gefahr, welche aus dieser Freiheit erwächst, liegt in der leicht erwachenden Neigung, auf Kosten der poetischen Objektivität dem Inhalt eine Tendenz unterzulegen — namentlich gilt dies vom politischen und sozialen Roman —, welche als Tendenz zwar nicht beabsichtigt zu sein braucht, aber doch immer absichtlich wirkt und dadurch die rein ästhetische Wirkung in dem Kunstwerk zerstört.

c. Dieser tendenziöse Charakter prägt sich nun in noch höherem Grade, weil er hier künstlerisch beabsichtigt ist, in einigen äußerlich poetischen Formen aus, welche nur deshalb hier unter die Betrachtung des „Epos" eingefügt werden, weil sie sich den anderen beiden Hauptarten der Poesie, der Lyrik und der Dramatik, noch weniger anschließen lassen, und die unter dem Gesamttitel der didaktischen Poesie zusammenzufassen sind. Schon in diesem Namen drückt sich der innere Widerspruch der ganzen Richtung aus, weil der Zweck der Kunst überhaupt nicht auf Belehrung, sondern auf ästhetische Befriedigung ausgeht (s. S. 4 und S. 5); sie nimmt deshalb innerhalb der Poesie die gleiche Stellung ein wie das moralisierende Gemälde à la Hogarth innerhalb der Malerei. Gleichviel ob das „Lehrgedicht" auf einen moralischen oder wissenschaftlichen (wie die „Naturgeschichte" des Empedokles, gegen die sich schon Aristoteles ausgesprochen) oder (wie Virgils „Georgica") praktischen Zweck hinzielt, so ist es doch nichts anderes als versifizierte Prosa mit zopfigem Beigeschmack: die Pedanterie solcher schulmeisterlichen Dichterei — denn Dichtung kann man es nicht mehr nennen — wirkt trotz, oder vielmehr wegen ihres lehrhaften Inhalts unästhetisch.

Aber wie der satirische Zweig des komischen Liedes durch seinen Pointenreichtum und seine humoristische Form mit dem tendenziösen Inhalte einigermaßen ästhetisch versöhnt, so giebt es auch hier Formen, welche das pedantisch-Lehrhafte teils durch gleiche Eigenschaften, teils durch prägnante Kürze und witzige Pointen verhüllen und es dadurch ästhetisch genießbar machen: die Satire und das Epigramm. Sie unterscheiden sich dadurch voneinander, daß das „Epigramm" die allerknappste Form eines Gedichtes darstellt, indem es immer nur aus wenigen Zeilen, wie die „Xenie" in der metrischen Form des Distichons, besteht, während die „Satire", da sie sich mit einem reicheren Stoff verbindet, eine viel größere Ausdehnung besitzt und auch der metrischen Form entbehren kann, in welcher Gestalt sie auch als „satirischer Roman" auftritt.

III. Die Dramatik.

1. Allgemeiner Charakter des Dramas; seine Stellung zum Epos und zum lyrischen Gedicht, sowie im System der Künste überhaupt.

Werden die Begebenheiten, welche den Inhalt des Epos bilden, nicht in der objektiven Form der poetischen Erzählung und demzufolge als vergangene geschildert, sondern als gegenwärtig sich entwickelnde Handlungen durch die persönlichen Träger derselben (die „dramatischen Charaktere") selbst zur Erscheinung gelangend dargestellt, so entsteht das Drama.

Aus dieser Bestimmung seines Wesens folgt zweierlei: 1. daß die Empfindungen und Reflexionen, welche die Motive des Handelns bilden oder dasselbe begleiten, ebenfalls nicht mehr, wie im Epos, objektiv (in der dritten Person), sondern durch den Mund der handelnden Charaktere selbst (d. h. in der ersten Person) zum Ausdruck kommen müssen; 2. daß auch der lokale Rahmen, innerhalb dessen die Begebenheiten sich abspielen und die Charaktere sich entwickeln, nicht mehr, wie im Epos, bloß objektiv geschildert wird, sondern sich ebenfalls der unmittelbaren Anschauung, in der Szenerie selbst, darbietet. Mit dem lyrischen Gedicht hat zwar das Drama, im Unterschied vom Epos, dies gemein, daß in beiden das Subjekt als gegenwärtig vorgestellt wird; es unterscheidet sich aber von ihm dadurch, daß das lyrische Subjekt nur empfindet und reflektiert, aber nicht handelt; von beiden, dem Epos wie dem lyrischen Gedicht, dadurch, daß diese sich mit ihrem Inhalt, d. h. den Begebenheiten, Empfindungen und Reflexionen, nur an einen Zuhörer wenden, das Drama dagegen mit dem seinigen außerdem an einen Zuschauer. Daher wird das lyrische Gedicht „deklamiert", das Epos „rezitiert", das Drama dagegen, weil es geschaut sein will, „gespielt", d. h. durch die Schauspielkunst dargestellt.

Daß alle drei Arten von Gedichten, vermittelst des künstlichen Fixierungsmittels der Buchstabenschrift, auch gelesen

werden können, kommt für ihr Wesen ebensowenig in Betracht wie der analoge Umstand, daß die musikalische Komposition in der Partitur gelesen, d. h. innerlich gehört werden kann. Gleichwohl ist in einer Beziehung das Drama noch unbedingter als das Epos und das lyrische Gedicht auf die reale Reproduktion durch die „Aufführung" angewiesen, einerseits weil sich der dramatische Darsteller (Schauspieler) nicht wie der „Deklamator" und der „Rhapsode", in einer Person konzentrieren kann, und andererseits auch das Exterieur, d. h. die Szenerie und das Kostüm, nicht minder wie die Charaktere selbst den Schein unmittelbar-wirklicher Anschauung verlangen. Das Fehlen des letzteren Elements haftet z. B. den sog. „dramatischen Vorträgen mit verteilten Rollen" als wirklicher Mangel an, die deshalb immer nur ein schwaches Surrogat bleiben, während das Vortragen von Dramen durch eine und dieselbe Person noch weniger genügt und höchstens ein litterarisches Interesse beanspruchen kann. Hieraus folgt, daß die vor einiger Zeit beliebte Form des sog. „Lesedramas", d. h. eines Dramas, welches seiner Form nach gar nicht auf eine szenische Darstellung berechnet ist, lediglich als ein dramatisches Abstraktum, d. h. in Wahrheit als gar kein Drama zu betrachten ist.

Da nun das Drama das subjektiv-lyrische mit dem objektiv-epischen Element verbindet, indem es dieselben zu einer organischen Einheit verschmilzt, so stellt es sich als die höchste, gleichsam absolute Form des poetischen Kunstwerks und damit der Kunst überhaupt dar. In dieser seiner Eigenschaft zieht es daher, einerseits durch die Mittel seiner inhaltlichen Darstellung, andererseits durch den realistischen Schein der Szenerie, die sämtlichen anderen Künste als sekundäre Hilfskünste zur Mitwirkung heran, so daß es auch in dieser Hinsicht als die universale Kunstform überhaupt und damit als die höchste Spitze der gesamten systematischen Entwickelung der Künste zu betrachten ist; und zwar beteiligen sich, wie bereits früher angedeutet wurde, die Schwesterkünste der Poesie, nämlich die Musik und Mimik, in

elementarer Weise an der Realisation der inhaltlichen Darstellung selbst, die erstere nämlich durch Modulation der Stimme und den Rhythmus, die zweite durch Geberdung und Gestikulation, die bildenden dagegen, und zwar vornehmlich die Malerei, nur an der Realisation der szenischen Ausstattung ((s. S. 208).

2. Die Objekte des Dramas und die Einteilung desselben.

Die sich im Drama vollziehende Verschmelzung des Lyrischen mit dem Epischen bedeutet nichts anderes, als daß sein Inhalt nicht bloß einer der beiden, den substanziellen Grundstoff des geistigen Menschendaseins bildenden Seiten, d. h. der menschlichen Empfindungs- oder Aktionssphäre, sondern beiden angehört, so daß es das gesamte Geistesleben des Menschen als Objekt seiner künstlerischen Gestaltung umfaßt. Da nun das Kunstwerk, um mit Aristoteles zu reden, das „gereinigte Bild der Wirklichkeit" darstellen soll, so ist der Zweck des Dramas dahin zu bestimmen, daß es ein gereinigtes, d. h. poetisch verklärtes Bild von irgend einer Seite der menschlichen Empfindungs- und Aktionssphäre zur Darstellung bringe.

Aus dieser Definition ergiebt sich nun erstens, daß, da die Empfindungen sowohl wie die Handlungen nur an den Trägern derselben als deren Äußerungsweisen zur Anschauung gelangen können, er, der Mensch, als empfindender und handelnder es ist, der das ausschließliche Objekt der dramatischen Gestaltung bildet, und zwar der Mensch nicht schlechthin als solcher, sondern eine konkrete, lebensfähige Individualität, d. h. ein bestimmter, aber sich innerhalb dieser Bestimmtheit entwickelnder Charakter. Die Forderung der Charakterentwickelung gründet sich beim Drama, im Unterschiede von der Historienmalerei, die im Übrigen gleichen Inhalt hat, auf seine successive Natur. Zweitens ergiebt sich aus der obigen Definition, und zwar aus der Forderung, daß das Drama das poetisch verklärte Bild des menschlichen Lebens darzustellen habe, daß nicht jedes beliebige Menschenleben, nicht jedes beliebige empfindende oder handelnde

Individuum den Inhalt des Dramas bilden kann, sondern nur ein solches, dessen Empfinden und Handeln den Stoff zu solcher poetischen Verklärung darbietet. Diese Forderung beruht nämlich auf dem schon früher (s. Bd. 1, S. 65 ff) erläuterten Verhältnis von Idee und Wirklichkeit, welche beiden Elemente der Erscheinungswelt überhaupt, also auch, und zwar im höchsten Wortsinne, dem menschlichen Leben immanent sind, und welche, da sie einander niemals völlig decken, stets eine mehr oder weniger fühlbare Differenz offenbaren. Man betrachte den Menschen von der individuellen oder von der kulturgeschichtlichen Seite: stets wird sich zwischen seiner Idee und seiner Wirklichkeit ein Zwiespalt erkennen lassen, der sich unter Umständen bis zu der Form eines Kampfes zwischen beiden Elementen steigert. Dies nun ist eben auch der Inhalt des Dramas: der Kampf zwischen Idee und Wirklichkeit, versinnlicht an einer oder an mehreren bestimmten Individualitäten, welche durch hervorragende Eigenschaften oder durch bedeutende Lebensstellung unser Interesse zu erregen geeignet sind.

Dieser Kampf kann nun, wie es überhaupt in der Natur des Kampfes liegt, sehr verschiedene Formen annehmen, welche sich indes sämtlich auf drei besondere Stellungen der beiden Elemente zurückführen lassen: entweder zeigt sich die Wirklichkeit der Idee überlegen, oder sie halten einander das Gleichgewicht, oder endlich die Idee geht als Siegerin aus dem Kampfe mit der Wirklichkeit hervor. Die erste Position begründet die dramatische Form der Tragödie, welche das Gepräge ernster „Erhabenheit" zeigt, die zweite die des Dramas im engeren Sinne, welche durch die Gleichstellung der beiden Elemente den Charakter einer „idealen Versöhnung" offenbart, die dritte die der Komödie mit dem Gepräge heiterer „Anmut". — Hierbei ist aber sogleich hinsichtlich des Begriffs der „Wirklichkeit" zu bemerken, daß darunter nicht bloß die äußere Wirklichkeit, d. h. weder allein die Macht der Naturelemente noch die Macht der allgemeinen Verhältnisse des mensch-

lichen Lebens in Form von nationalen, politischen und sozialen Einrichtungen und Vorstellungen, denen sich das einzelne Individuum unterworfen fühlt, zu verstehen ist, sondern außer diesen ihm äußerlichen Machtelementen auch die Macht der eigenen „Wirklichkeit" der dramatischen Persönlichkeiten, welche sich in der immerhin beschränkten Natur des Charakters selber in Form von Leidenschaften, Irrtümern, Vorurteilen u. s. f. ausspricht.

In der „Tragödie" geht der dramatische Held als Träger der Idee im Kampf mit solcher Wirklichkeit zu grunde, in der „Komödie" gelangt die Idee, welche hier aber die Macht der sittlichen Weltordnung repräsentiert, zum Siege über die durch den komischen Charakter vertretene Wirklichkeit, in dem „Drama" im engeren Sinne endlich führt der Konflikt von Idee und Wirklichkeit nicht zu einem Siege des einen über das andere Element, sondern er spiegelt sich nur, gleichsam gefahrlos, als innere Entwickelung des idealen Charakters wieder, ohne zu einer weder tragischen noch komischen Katastrophe zu gelangen. Aus dieser unentschiedenen Mittelstellung des „idealen Dramas", wie diese Art genannt werden kann, ergiebt sich schon, daß sein Inhalt von wesentlich abstraktem Interesse ist, insofern es eine energische Aktion ausschließt. Gleichwohl hat es trotz der geringeren Intensität seiner Wirkung insofern eine ästhetische Berechtigung, als es derjenigen Stufe in dem Entwickelungsprozeß des Kunstschönen überhaupt entspricht, welche in dem Fortgang vom Erhabenen zum Anmutigen oder, was dasselbe ist vom „Tragischen" zum „Komischen" die ideale Mitte repräsentiert; welcher Fortgang sich, wie schon öfters bemerkt, nicht nur in der Entwickelung der Kunstgattungen, sondern auch in den Hauptarten jeder Gattung nachweisen läßt. Indem wir das „ideale Drama", welches, namentlich wenn es den Mangel an energischer Aktion durch Sentenzenreichtum zu ersetzen sucht, etwas Schleppendes und infolgedessen Undramatisches besitzt, vorläufig unberücksichtigt lassen, haben wir zunächst den Gegensatz zwischen „Tragödie" und „Komödie" ins Auge zu fassen.

a. Aristoteles, der das „ideale Drama", weil es dem Altertum unbekannt war, ebenfalls ignoriert, hat nun auch hinsichtlich der Begründung des differenten Wesens der „Tragödie" und „Komödie" den richtigen Punkt getroffen, indem er den oben angedeuteten Gegensatz von Idee und Wirklichkeit, oder genauer: von „Idealität" und „Realität" der Charaktere, welche durch das Drama „nachzuahmen" seien, zu grunde legt. In die moderne Sprache übersetzt würde seine Ansicht so lauten: für die Tragödie sind ideale (er sagt „tüchtige", d. h. gesinnungsvolle, von einer objektiven Idee erfüllte) Charaktere, für die Komödie gemeine („nichtsnutzige", d. h. bloß von persönlichen Interessen in ihrem Handeln bestimmte) Charaktere erforderlich. Da aber weder alles Ideale schon „tragisch" noch alles Gemeine „komisch" wirkt, so muß noch ein weiteres Moment hinzukommen, um die Charaktere zu dramatischen zu machen. Dies Moment drückt Aristoteles durch die Forderung an den dramatischen Dichter aus, daß er „den tragischen Helden zwar in der Hauptsache als einen würdigen und tüchtigen Charakter, aber doch als einen solchen darstelle, der nicht frei von Fehlern sei, so daß er durch die Mitwirkung dieser Fehler, nicht aber durch bloße Schlechtigkeit Anderer ins Unglück gerate und daher zwar, im Hinblick auf sein ideales Streben unverdient, in Hinsicht auf seine durch jene Fehler beeinflußte Handlungsweise" (z. B. Heftigkeit des Temperaments, Vergreifen in den Mitteln u. s. f.) nicht schuldlos leide; kurz er verlangt von der Tragödie, daß sie der „poetischen Gerechtigkeit" Genüge leiste.

In neuerer Zeit hat die ästhetische Kritik vielfach über die „poetische Gerechtigkeit" gespöttelt und sie als einen überwundenen Standpunkt für die moderne Tragödie erklärt, ja man hat in den Dramen selbst mit einer gewissen pessimistischen Absichtlichkeit den ganzen dramatischen Handlungskomplex darauf anzulegen versucht, daß der ideale Charakter lediglich an der miserabeln Einrichtung unserer sozialen Verhältnisse zu grunde gehe. Ein solcher Ausgang ist aber nur schrecklich und niederschlagend, aber niemals

tragiſch, ja nicht einmal poetiſch. Ein Konflikt, in welchem auf der einen Seite nur ideales Streben, auf der anderen nur ſchlechte Wirklichkeit ſtehen, kann weder, wenn das erſtere unterliegt, eine tragiſche, noch, wo die zweite beſiegt wird, eine komiſche Wirkung hervorbringen; und zwar aus dem tief im Weſen der Kunſt liegenden Grunde, weil jeder äſthetiſche Genuß eines Kunſtwerkes als eines ſolchen unmöglich wird, ſobald es dem Zuſchauer, bezw. Zuhörer, nicht eine poetiſche Befriedigung gewährt; eine ſolche gewährt es aber nur dann, wenn es auf Grund ſeiner inneren Wahrheit und Notwendigkeit als äſthetiſch gerechtfertigt erſcheint. Das bloß Schreckliche iſt ebenſo unkünſtleriſch wie das bloß Nichtswürdige. Beiſpielsweiſe kann ein Juſtizmord, d. h. die Hinrichtung eines ſich ſpäter als völlig ſchuldlos herausſtellenden Angeklagten – etwa durch Verwechslung der Perſon oder durch falſches Zeugnis — nimmermehr Gegenſtand einer tragiſchen Entwickelung ſein; und alle Schilderungen des Gemütszuſtandes ſolches ſchuldlos Leidenden können nur Entſetzen, aber keinen poetiſchen Genuß gewähren.

Bekanntlich ſtellte Ariſtoteles als poetiſchen Zweck der Tragödie „die Erregung von Furcht und Mitleid behufs Reinigung der Leidenſchaften, welche allein eine ideale Befriedigung gewähren“, auf. (52.) Es iſt dies die vielbeſprochene, aber wenig verſtandene Katharſis, d. h. „Reinigung“ — ob der oder von Leidenſchaften, und ob ſie ſich auf den Helden oder auf den Zuſchauer beziehe, iſt noch heute Gegenſtand des Streites —, deren Erklärung nicht ſo ſchwierig iſt, wenn man ſie nur mit dem Grundgedanken des Ariſtoteles in Beziehung ſetzt. In ſeinem Sinne nämlich erſcheinen, wie wir ſahen, die idealen Charakter nur dadurch tragiſch, daß ſie durch ihre Handlungen, welche, obwohl auf ein ideales Ziel gerichtet, doch mit das Produkt ihres Temperaments und der Beſchränktheit der menſchlichen Natur überhaupt ſind, mit der Wirklichkeit in Konflikt geratend leiden, durch welches Leiden ſie unſere „Furcht“ (vor dem Ausgang) und unſer „Mitleid“ (mit dem

Leiden) erregen. Von einer „Reinigung der Leidenschaften“ des Helden zu reden, ist schon deshalb widersinnig, weil eine solche, da er ja schließlich zu grunde geht, völlig zwecklos wäre. Indem nun die Tragödie auf solche Weise unsere Teilnahme erweckt, reagiert sie zugleich auf uns selbst mittelst der Reflexion, daß auch ein ideales Streben, wenn es nicht ungetrübt von Leidenschaften ist, zur Schuld und durch die Schuld zu dem sie sühnenden Untergang führen muß; und diese Reflexion wirkt notwendig auf eine Befreiung unseres eigenen Innern von der Macht der Leidenschaften hin, wenn auch nur momentan, d. h. eben so lange, als der Eindruck der Tragödie in uns lebendig ist. — Dies ist das Wesentliche.

b. Die Komödie vergleicht Aristoteles mit der „Satire“, unter der Beschränkung, daß sie auf das Allgemeine sich richte und die menschliche Schlechtigkeit und Bosheit überhaupt zu züchtigen beabsichtige, indem sie sie lächerlich mache. Durch diesen Sieg der Idee über die schlechte Wirklichkeit enthält nun die Komödie ein Moment, welches der tragischen Katharsis durchaus analog ist und geradezu als „komische Katharsis“ bezeichnet werden kann, indem durch das Lachen über den komischen Charakter nicht minder eine Befreiung des anschauenden Subjekts von den durch die Schlechtigkeit desselben hervorgerufenen Empfindungen des „Hasses“ und der „Verachtung“ hingewirkt wird. Im „Lachen“ liegt nämlich, neben dem negativen Moment der Empfindung für die unfreiwillige Selbstvernichtung des Schlechten und Häßlichen, zugleich das positive der Anerkennung des Guten und Schönen. Das triumphierende Böse und Häßliche ist ebensowenig komisch wie tragisch, sondern nur das an seinem Widerspruch mit der Idee, also an seiner eigenen Unwahrheit, zu grunde gehende: es ist dies die Dummheit des Bösen (weshalb auch der „dumme Teufel“ als komische Figur durch alle Zeit hindurch sehr populär gewesen ist), und diese Dummheit macht es lächerlich. Sehr richtig bezeichnet daher Aristoteles das Lachen als eine „Erholung“ — analog der „Erhebung“ in

der tragischen Katharsis —, und bemerkt dazu, daß „zwar die Komödie eine Nachahmung" (Darstellung) „schlechter Charaktere sei, daß diese aber doch nicht absolut nichtswürdig sein dürften" (ebensowenig wie die tragischen absolut fehlerfrei), „sondern nur so weit, daß das in ihnen zum Vorschein kommende Häßliche noch lächerlich bleibe, d. h. ein Häßliches ohne zerstörende Kraft" sei. Hiernach kann es nicht zweifelhaft sein, daß er die komische Katharsis, wenn er sie auch nicht nennt, ihrem Wesen nach doch sehr richtig erkannt hat. — Die moderne Komödie hat nun neben diesen komischen Wirkungselementen substanzieller Art noch mannigfache andere, mehr äußerlicher Natur, wie Verwechslungen, Naturfehler (Stottern), Verstands- und Temperamentsfehler (Zerstreutheit, Poltergeist, Hans in allen Gassen u. s. f.), die ethisch bedeutungslos sind, zur Geltung gebracht; aber der tiefere poetische Wert der Komödie beruht doch, wenn der Zuschauer etwas mehr als bloße Erheiterung von ihr verlangt, in der Verwertung jener substanziellen Motive.

Alle drei Hauptarten des Dramas lassen übrigens je nach der besonderen Natur des dramatischen Stoffes noch eine weitere Einteilung in Unterarten zu, die jedoch, wenn sie ihre ästhetische Berechtigung bewahren wollen, die oben erörterten Bedingungen hinsichtlich der Wahl wie der Auffassung der Charaktere erfüllen müssen. Man darf freilich, wie in den anderen Künsten auch, dabei nicht die thatsächlichen Produkte als maßgebend betrachten; namentlich gilt dies für die Dramatik, welche durch die soloppe Tendenz unserer heutigen Theaterdirektionen, vor allen Dingen die sinnliche Schaulust und die frivole Neigung zum bloßen Zeitvertreib, welche das moderne Publikum beseelen, zu befriedigen, auf ein so niederes Niveau herabgebracht ist, daß man kaum noch von einem rein ästhetischen Genuß dabei sprechen kann. Das „Ausstattungsstück", welches sich selber schon im Namen ein Armutszeugnis für seinen poetischen Inhalt ausstellt — ein Beweis, bis zu welchem Grade das Bewußtsein über den wahren Zweck des Dramas schon geschwunden ist, als ob es sich darin

bloß um hübsche Dekorationen und glänzende Kostüme handele — sowie die niedere „Posse" und ähnliche Machwerke entziehen sich überhaupt der ästhetischen Betrachtung. Es mag deshalb hier nur noch hinsichtlich der äußeren Form bemerkt werden, daß für den idealen Charakter der Tragödie und des ernsten Schauspiels (Drama im engeren Sinne) die gebundene Sprache, weil diese schon durch den Rhythmus eine formale Analogie zum Pathos des Inhalts enthält, die angemessenste Form der Diktion ist, während das Lustspiel seiner realistischeren Natur halber auf die prosaische Diktion angewiesen ist. Shakespeare, welcher oft in demselben Stück pathetische und komische Szenen abwechseln läßt, befolgt dies Gesetz auch hier, indem er für den Ausdruck des echt dramatischen Pathos stets die metrische Form anwendet, während er für die komischen Szenen sich der prosaischen Diktion bedient.

Auf jene oben erörterten prinzipiellen, den allgemeinen Inhalt des Dramas bedingenden Elemente gründet sich nun die konkrete Gestaltung desselben als eines inneren und äußeren Organismus, d. h. die auf die Entwickelung der Handlung sich beziehende Komposition und die sich auf die äußere Gliederung sich beziehende ökonomische Einteilung in Akte und Szenen. Da diese beiden Seiten, namentlich die letztere, bereits der künstlerischen Technik angehören, so fällt deren Betrachtung nicht mehr der Ästhetik, sondern der Theorie der Künste anheim. (53.)

3. Material und Mittel des Dramas oder die dramatische Darstellung.

Als reales Kunstwerk ist das Drama auf die unmittelbare Anschauung angewiesen, und in Beziehung auf diese ist noch von dem Material und den Mitteln zu sprechen. Eigentlich nur von den „Mitteln", da das Material, namentlich der artikulierte Sprachlaut, auf Grund des Gesetzes vom abnehmenden materiellen Gewicht in der Gesamtentwickelung der Künste, hinsichtlich seines Gewichts hier bereits auf ein solches Minimum reduziert er-

scheint, daß es kaum noch in Frage kommt. — Es ist bereits oben bemerkt, daß das Drama behufs seiner Verwirklichung auf der Bühne sämtliche andere Künste zur Dienstleistung heranzieht, obschon die Dienste, welche ihm die anderen beiden zeitlichen Künste (Musik und Mimik) leisten, eine andere, gewichtvollere Bedeutung besitzen als die seitens der räumlichen Künste ihm dargebotenen. Sie sind deshalb abgesondert zu betrachten, indem die ersteren unter dem gemeinsamen Namen der „Schauspielkunst" zusammengefaßt werden, während die zweiten nur die „Szenerie" und das „Kostüm" betreffen; denn die erstere hat es mit der Handlung in ihrer innerlichen Genesis, d. h. mit dem eigentlichen dramatischen Inhalt, die „Inszenierung" nur mit dem lokalen Rahmen zu thun, innerhalb dessen sich die Handlung entwickelt.

a. Die Schauspielkunst.

Die Schauspielkunst ist entweder eine edle und sehr schwierige Kunst, wenn sie nämlich ihre Aufgabe ausschließlich in der verständnisvollen Verlebendigung des von dem Dichter geschaffenen Charakters findet, oder sie ist überhaupt keine Kunst, sondern bloßes Handwerk, wenn sie nur auf die augenblickliche Wirkung beim Zuschauerpublikum spekuliert und dieser meist wohlfeilen Wirkung die Gestaltung des dramatischen Charakters unterordnet. Am leichtesten ist diese Wirkung in der Komödie zu erreichen, insofern die Spekulation auf die Lachmuskeln mittelst gewisser, durch Erfahrung erprobter Grimassen und Tonmodulationen, auch ohne irgend welche Beziehung auf den Inhalt des Stückes, hier selten ohne Erfolg bleiben. Aber auch in der Tragödie giebt es gewisse Manieren, welche durch eine besondere Weise des Tremulierens der Stimme beim Sprechen, sowie durch pathetische Gesten ebenfalls hinsichtlich ihrer Wirkung auf die Thränendrüsen des Publikums erprobt sind und daher oft einen bedeutenden Erfolg erzielen können, den der Routinier, ohne alle Rücksicht darauf, ob dieselben durch die Natur des Charakters

bedingt sind, geschickt auszubeuten versteht. Diese Kunststückchen der Schauspielerei haben selbstverständlich mit der echten Schauspielkunst nichts zu thun und kommen also auch für die Ästhetik nicht weiter in betracht.

Die Thätigkeit des Schauspielers zerfällt nach der Zeitfolge der in ihr auftretenden Momente in mehrere Phasen, als deren erste das Studium des dramatischen Charakters zu betrachten ist. Bei dieser handelt es sich zunächst nur um das Verständnis des gedanklichen Inhalts des Dramas überhaupt und um die durch diesen bedingte Erkenntnis der Natur des besonderen Charakters, dessen Darstellung („Rolle") dem Schauspieler übertragen ist. Die zweite Phase besteht dann in der Intusception, d. h. in der innerlichen Reproduktion der durch das Studium gewonnenen Vorstellungen, und zwar im Hinblick auf die Darstellung selbst, d. h. auf die äußerliche Reproduktion, wozu sie bereits den Übergang bildet. Der intelligente Laie kommt auch zu einem, unter Umständen sogar tieferen, Verständnis des Inhalts; aber was den Schauspieler von ihm, ja selbst von dem Dichter unterscheidet, das ist nicht bloß die Fähigkeit der äußeren Darstellung, sondern eben dies Bedürfnis der inneren Reproduktion, welche ihn in den Stand setzt, den Inhalt seiner Rolle mit allen Details als ideales Vorbild der äußeren Darstellung, also mit allen Gesten, Modulationen der Stimme u. s. f. vor dem inneren Blick zu gestalten. Das durch das Studium zu gewinnende „Verständnis" gehört dem Verstande an und erfordert vor allem geistige Bildung überhaupt; die „Intusception" dagegen gehört der reproduktiven Phantasie, d. h. der Einbildungskraft, an — ein sehr passender Ausdruck, insofern es sich dabei eben um ein Hineinbilden des vom Verstande Erfaßten in die Seele handelt. Die letztere Thätigkeit giebt dem Schauspieler dann den eigentlichen Stoff für die äußerliche Reproduktion, welche als Objektivierung des inneren Bildes durch die dramatische Darstellung auf der Bühne, die dritte und letzte Phase seiner Thätigkeit bildet.

Was nun zunächst das Material betrifft, so teilt die Schauspielkunst dasselbe, ebenso wie die Mittel, mit der Musik und der Mimik: mit der ersteren die menschliche Stimme, mit der zweiten die menschliche Gestalt. Aber die Art, wie sie diese Materialien verwendet, um ihre Eigenschaften als Mittel der Darstellung zu verwerten, ist eine wesentlich von der der beiden andern Künste verschiedene, insofern sie dieselben einer stärkeren Entmaterialisierung unterwirft, als dies im Wesen der Musik und Mimik begründet ist. Denn indem die Stimme nicht mehr als Organ des musikalischen Tons, sondern als Organ der artikulierten Lautsprache fungiert, bleiben von jenem nur die formalen Elemente: die Modulation in Hebung und Senkung des Tons und der Rhythmus übrig, wogegen die eigentliche Substanz des musikalischen Tons, das Melodische und Harmonische, darin verflüchtigt und eliminiert wird. Eine ähnliche Entmaterialisierung findet auch bei der Verwendung des Materials der Mimik, der menschlichen Gestalt, statt. Denn auch hier ist es nicht die rhythmisch bewegte Gestalt und der wechselnde Ausdruck des Antlitzes an sich, d. h. als diese substanziellen Ausdrucksmittel bloß seelischer Empfindungen, sondern die Bewegung der Gestalt und das Mienenspiel fungieren hier lediglich als die den Gedanken- und Empfindungsausdruck des gesprochenen Wortes begleitenden oder höchstens vermittelnden Elemente, wodurch dem letzteren allerdings, gerade wie durch den Ton, sinnliches Leben und konkrete Wirklichkeit verliehen wird.

Deklamation und Gestikulation — wie diese, der Musik und der Mimik entlehnten, aber depotenzierten, d. h. zu bloß elementaren Hilfsmitteln herabgesetzten Mitteln genannt werden — bilden daher, als die formalen Requisite des lyrischen und epischen Vortrags die beiden mächtigsten Hebel für die Versinnlichung und Vergegenwärtigung des durch das Drama gebotenen poetischen Inhalts. Nach der musikalisch-lyrischen Seite gehört dazu Alles, was das künstlerische Wesen der Deklamation bildet, namentlich dialektfreie Aussprache,

Leichtigkeit der Tonmodulation (nach Höhe und Tiefe, Stärke und Schwäche, Schärfe und Zartheit u. s. f.), das Portament, die Accentuation, der Rhythmus, das Tempo u. s. f., nach der episch-mimischen Seite Alles, was das Wesen der „körperlichen Beredsamkeit", d. h. der Gestikulation ausmacht: die Haltung, der Gang, die Geberde, das Mienenspiel u. s. f., sowie, wo es sich um konkrete Mimetik, d. h. um Nachbildung eines bestimmten Charakters handelt: die Maske, das Kostüm, das stumme Spiel (zur Vermittelung der unterbrochenen oder als Begleitung einer fremden Rede) u. s. f.

Man erkennt aus diesem gerade nach der mimischen Seite hin großen Reichtum an Sonderformen, von welcher großen Bedeutung für die dramatische Darstellung die Mimik ist, was denn auch zu dem Fehler geführt hat, die beiden Begriffe „Mimik" und „Schauspielkunst" geradezu zu identifizieren; und zwar ist dies ein Fehler nach beiden Seiten hin, da weder die Schauspielkunst auf die Mimik noch diese auf jene beschränkt ist.

b. Die Inszenierung.

Wie die Musik und die Mimik der Schauspielkunst ihre elementaren Mittel zur Realisation des dramatischen Ideengehaltes darbieten, so ist nun die szenische Ausstattung behufs der Vergegenwärtigung des Schauplatzes, auf dem die Handlung sich bewegt, naturgemäß auf die Mittel der räumlichen Künste angewiesen. Aber auch diese müssen sich einer gleichen Herabminderung ihrer Mittel, wie die Musik und die Mimik, unterziehen, wenn sie sich an der dramatischen Darstellung beteiligen. Es ist dies ein wichtiges Prinzip, das bei der stets wachsenden Tendenz auf Erreichung einer möglichst großen Naturillusion, sowie auf glänzende Ausstattung durch Maschinerieeffekte u. dgl. ausdrücklich zu betonen ist, weil in dieser Tendenz ein die Würde des Dramas wesentlich beeinträchtigendes falsches Streben sich kundgiebt, das nur geeignet ist, den wahren Inhalt des Dramas, nämlich den poetischen Empfindungs- und

Gedankengehalt, das geistige Element überhaupt, dem äußerlichen Schein einer rohen Sinnlichkeit zum Opfer zu bringen. Für die Architektur und Plastik verbietet schon die schwerfällige Natur ihres Materials eine substanzielle Beteiligung ihrer Kunstmittel. Im grunde reduziert sich Das, was sie darbieten, auf den bloß malerischen Schein einer Beteiligung, so daß es wesentlich nur die Malerei als „Dekorationsmalerei" ist, bei welcher von einer eigentlichen Beteiligung die Rede sein kann. Aber auch hinsichtlich der Malerei darf die Beteiligung nur in einer sekundären Hilfsleistung bestehen, d. h. Das, was sie dem Auge darbietet, darf nicht für sich den Anspruch auf selbständige Kunstwirkung erheben, sondern soll bloß den äußeren Rahmen für das lebensvolle Bild der Handlung bilden. Thut sie dies nicht, sondern versucht sie nach Art der Panoramen die Illusion einer Naturwirklichkeit zu erzeugen, so ist dies schon deshalb verwerflich, weil dadurch die Aufmerksamkeit von der Hauptsache, dem gedanklichen Inhalt des Dramas, abgelenkt wird.

Es kommt hierbei noch ein besonderer Umstand in Betracht, nämlich der Zusammenhang, in welchem die „Inszenierung" mit der dramatischen Szenenteilung steht; ein Moment, welches auf die sekundäre Beteiligung der Malerei und der szenischen Ausstattung überhaupt von wesentlichem Einfluß ist. Im allgemeinen ist wohl die Forderung gerechtfertigt, daß ein eigentlicher Dekorationswechsel, gleichviel ob derselbe bei offener Szene geschieht oder durch Herablassen einer Zwischengardine verhüllt wird, zwischen Szenen desselben Aktes nicht stattfinden sollte; und zwar nicht bloß der unausbleiblichen Störung der künstlerischen Illusion halber, sondern weil er mit der organischen Gliederung des Dramas in Widerspruch steht. Innerhalb desselben Aktes ist die Handlung in stetigem Fluß und zwar auf derselben lokalen Basis — wenigstens sollte dies so sein. Mit dem Aktschluß tritt für die Handlung selbst eine Pause ein: dem Spiel folgt das Gegenspiel, dadurch ist die Aktionsbasis selbst verändert, und dies giebt nicht nur Gelegenheit, sondern Anlaß

zum Dekorationswechsel, während ein solcher zwischen einzelnen Szenen unbedingt den organischen Zusammenhang des Dramas zerstört. Die Shakespeare'schen Stücke sind deshalb so schwierig zu inszenieren, weil die naive Einfachheit der damaligen Bühne, in welcher ein Wechsel der Szenerie eigentlich gar nicht stattfand, sondern die Lokalität durch aufgehängte Tafeln bezeichnet wurde, einen fortwährenden Wechsel zuließ, bei dem die Phantasie des Publikums das Beste thun mußte. Vollends ist der Wechsel der Dekoration bei offener Szene, der heutzutage bei Lustspielen völlig zur Gewohnheit geworden ist, durchaus zu verwerfen, weil durch das Verschieben der Kulissen, das Hineinschieben und Heraustragen von Tischen, Stühlen u. s. f. der Zuschauer derart an den bloß mechanischen Ursprung der Szenerie erinnert wird, daß der poetische Schein derselben sich geradezu als nackte Lüge erweist.

Anhang.

1. (zu S. 3). Die Ästhetik pflegt gewöhnlich die Kunst nicht — wie es hier geschehen — mit „Sprache" und „Sittlichkeit", sondern mit Wissenschaft und Religion in Parallele zu stellen; allein es ist leicht zu erkennen, daß dabei der Begriff „Kunst" bereits in dem (hier nicht in Frage stehenden) spezifischen Sinne genommen wird, in welchem sie sich zu der bloßen Fähigkeit des Gestaltens gerade so verhält, wie das wissenschaftliche Erkennen zur Sprachfähigkeit und die religiöse Empfindung zum allgemeinen Sittlichkeitsbedürfnis.

2. (zu S. 3). Diese Verwandtschaft der drei Thätigkeitssphären (Erkenntnis, Sittlichkeit und Kunst) erklärt auch manche in der Geschichte der Ästhetik auftretende Mißverständnisse, die, aus Mangel an richtiger Erkenntnis der wahren Beziehungen zwischen denselben, statt sie als koordiniert zu begreifen, dazu geführt haben, die eine Sphäre der andern unterzuordnen, z. B. wenn Baumgarten das Schöne als Objekt einer „dunkeln" oder „verworrenen Vorstellung" definiert, also die Ästhetik der Logik unterordnet, oder wenn Schleiermacher die Ästhetik geradezu als einen Zweig der Ethik behandelt u. s. f. Dergleichen Ansichten beruhen nun zwar auf einer einseitigen Betrachtung des wahren Verhältnisses, andererseits aber entspringen sie doch aus der richtigen Ahnung der zwischen ihnen herrschenden Analogie, d. h. der ursprünglichen Einheit des Wahren, Guten und Schönen. (Vergl. auch Anm. 3 im ersten Bande.)

3. (zu S. 3). Aus der Nichtberücksichtigung dieser Forderung sowie, im Zusammenhange damit, aus der falschen Scheidung der Thätigkeit des subjektiven Geistes in eine theoretische und eine praktische Form — falsch nämlich ihrer Unbedingtheit wegen, welche ein drittes Element ausschließt — sind jene vielfach widerspruchsvollen Definitionen zu erklären, welche seit Baumgarten in der Ästhetik auftreten. Da man nämlich ganz richtig erkannte, daß die reine Anschauung weder, wie das Erkennen des „Wahren", ein bloß theoretisches, noch, wie das Streben nach dem „Guten"

ein wesentlich praktisches Interesse hat, so wußte man sich nicht anders zu helfen, als diesem „Weder-Noch", d. h. der Neutralisation beider, ein logisch-unmögliches „Sowohl-als-auch" zu substituieren und damit statt der Wahrheit den vollkommenen Widerspruch in Permanenz zu erklären. Dahin gehören die Kantschen Definitionen des „Geschmackes" als interesseloſen Interesses, des „Schönen" als zweckloſer Zweckmäßigkeit, u. s. f., die Schellingsche Definition der „künstlerischen Phantasie" als Identität des bewußten und unbewußten Schaffens u. s. f. Daß durch solche bloß äußerliche, gleichsam hermaphroditische Verquickung zweier, durch ihren inneren Widerspruch sich logisch zu Null aufhebenden Bestimmungen für die begriffliche Erklärung des substanziellen Inhalts nichts gewonnen ist, liegt auf der Hand. Nur durch die Erkenntnis, daß die reine Anschauung neben der theoretischen und praktischen Sphäre, d. h. neben dem Erkennen und sittlichen Handeln, eine dritte koordinierte und mithin gleichberechtigte, aber von ihnen spezifisch verschiedene Sphäre bildet, ist jener Widerspruch zu lösen. (Vergl. Bd. I, S. 14 ff., wo die drei Thätigkeitssphären in ihrer besonderen Stellung charakterisiert sind.)

4. (zu S. 8). Dieser anscheinende, aber nur für eine oberflächliche Betrachtungsweise vorhandene Widerspruch, daß die künstlerische Wahrheit nur im Schein der Wirklichkeit beruht, hat bekanntlich Plato zu der einseitigen Ansicht gebracht, daß diejenigen Künste, welche nicht (wie beispielsweise die Schuhmacherei) praktische Zwecke verfolgen und sich dadurch als nützlich erweisen, sondern wie die Malerei, die Skulptur und die Poesie, auf „Täuschung" abzielen, durchaus zu verwerfen, und deshalb solche Künstler, namentlich die dramatischen Dichter, weil sie „nur Lügen verbreiten", aus dem Idealstaate zu verbannen seien. Plato verstand nämlich unter der „Naturnachahmung" (Mimesis), welche er als das wesentlichste Prinzip aller Kunst betrachtete, lediglich die gemeine Naturkopierung; wogegen Aristoteles, indem er das Kunstwerk als „das gereinigte Bild der Wirklichkeit" definierte, die Mimesis in echt philosophischem Geiste als die Darstellung einer Idee in den Formen der Wirklichkeit auffaßte und dadurch den „Schein" wieder zu Ehren brachte. Denn er wies darauf hin, daß, weil in der Naturwirklichkeit die Idee niemals in ihrer vollen Wahrheit, sondern durch Zufälligkeiten entstellt zur Erscheinung gelange, die Kunst durch die Reinigung von diesen Zufälligkeiten in dem Naturbilde (d. h. eben in der Mimesis), indem sie nur den schönen Schein der Wirklichkeit produziere, gerade durch diesen Schein jene ideelle Wahrheit wiederherstelle.

5. (zu S. 9). Schiller hat, auf Kant („Kritik der Urteilskraft" § 9) fortbauend, in seinen „Briefen über die ästhetische Erziehung des Menschen" (Brief 15, 26, 27) zuerst das Wesen des Spieltriebes in seiner tieferen Be-

deutung erfaßt, indem er ihn mit dem Begriff der Hervorbringung und des Genusses der Schönheit als des schönen Scheins der Wirklichkeit identifiziert. Es ist daher als kein Fortschritt zu betrachten, wenn Vischer („Ästhetik" III § 515 S. 90 u. § 548 S. 170) den Spieltrieb als eine untergeordnete oder vielmehr unreine Form des echten Kunsttriebes hinstellt und ihn nur beiläufig als eine der „technischen Voraussetzungen für die Kunst" neben „Handwerk" und „Wissenschaft" behandelt. Indem er bemerkt, daß „der Spieltrieb sich vom Kunsttriebe dadurch unterscheide, daß der Schein, den er sucht, nicht der reine Schein sei", verkennt er völlig das wahre Wesen des Spieltriebes als erster konkreter Realisationsform des reinen Anschauungsinhalts.

6. (zu S. 15). Wenn Vischer, statt die Phantasie aus der Einbildungskraft zu entwickeln, letztere vielmehr als „eine besondere Form der Phantasie" definiert, so heißt dies das wahre Verhältnis auf den Kopf stellen. Erst die Phantasie, keineswegs aber schon die Einbildungskraft — das Träumen der Tiere beweist es — hat es mit dem konkreten Schönen zu thun, während die letztere sich lediglich mit dem Bilde der Erscheinung überhaupt befaßt. Indem später Vischer dies ebenfalls erkennt, kommt er mit sich selbst in einen unlösbaren Widerspruch, den er vergeblich zu erklären sucht.

7. (zu S. 20). Hierauf gründet sich auch das Mißverständnis Lessings, wenn er (in „Emilia Galotti") dem Maler die Worte in den Mund legt: „Glauben Sie, Prinz, daß Raphael nicht auch der größte Künstler gewesen wäre, wenn er zufällig ohne Hände geboren wäre?" — eine Frage, die entschieden mit Nein zu beantworten ist, und zwar nicht deshalb, weil ihm damit die Organe des äußerlichen Schaffens gefehlt hätten, sondern weil die künstlerische Phantasie sich selber erst an diesem äußerlichen Schaffen auch innerlich zu konkreter Thätigkeit entwickeln kann.

8. (zu S. 21). Schon die Alten haben diesen Zustand des „dichterischen Wahnsinns" vielfach geschildert und durch zahlreiche Ausdrücke gekennzeichnet; nur daß sie alles, was über das verständige Begreifen hinausliegt, auf Inspiration von außen her, d. h. als reale Einwirkung göttlicher Wesen, also selber in Form poetischer Anschaulichkeit, auffaßten. Solche Ausdrücke sind ἔκστασις (Extase), ἐπίπνοια (wörtlich = Anwehung, d. h. Inspiration), ἐνθουσιασμός (divinus afflatus), ja geradezu θεία μανία (göttlicher Wahnsinn) u. m. a. Auch Shakespeare spricht in einem Prolog von dem „holden Wahnsinn, in dem des Dichters Auge rollt."

9. (zu S. 29). Wenn Vischer die „Phantasie" in mehrere Reihen von verschiedenen Arten sich besondern läßt, nämlich (§ 402) in die „einfachschöne", „erhabene" und „komische" Phantasie, (§ 403) in die „landschaftliche", „tierische", „menschliche" u. s. f., (§ 404) in die „bildende", „empfindende" und „dichtende" Phantasie u. s. f., so heißt dies die Sache auf den Kopf

stellen. Weil Vischer sich die Schönheit in den Gegensatz von „erhaben“ und „komisch“ auseinanderlegen läßt — was, wie gezeigt (s. Bd. I, Anm. 7), falsch ist — so soll es nun auch eine erhabene und eine komische Phantasie geben; weil er die Künste in „bildende“, „empfindende“ und „dichtende“ einteilt — was, wie wir sehen werden, ebenfalls falsch ist — erfindet er für diese Namen auch verschiedene Arten von Phantasie. Allein, wenn solche Einteilung auf einem andern Grunde als auf Tautologie beruhen soll, so kann man es nicht anders als logische Wortspielerei nennen, ganz abgesehen von den substanziellen Irrtümern darin.

10. (zu S. 49). Die in der bisherigen Ästhetik fortwährend stattfindende Verwechslung des Mittels einerseits mit dem Objekt (z. B. wenn Lessing im „Laokoon“ behauptet, die Malerei habe es mit der Darstellung von Körpern zu thun), andererseits mit dem Material ist eine Hauptquelle der in den früheren Einteilungsversuchen herrschenden Begriffsverwirrung und Prinzipienlosigkeit.

11. (zu S. 50). Diese strenge Unterscheidung zwischen Objekt, Mittel und Material der Darstellung ist auch bereits beim Aristoteles zu finden, was aber die moderne Ästhetik nicht verhindert, immer wieder in die unlogische Begriffsverwechslung zurückzufallen. In der Rhetorik (I, 11) führt er beispielsweise die Bildhauerkunst, die Malerei und die Dichtkunst an, denen er dann (in der Poetik I im Anhange, 2 u. 3) noch die Tanzkunst (Mimik) und die Poesie hinzufügt. Von allen diesen sagt er, „ihre gemeinsame Eigenschaft sei Nachahmung“ („Mimesis“, soviel wie Darstellung, Gestaltung in Form der Wirklichkeit) „und zwar Nachahmung von Gemütsstimmungen und Handlungen“ — hiermit sind also die Objekte bezeichnet —; verschieden aber seien sie durch ihre Darstellungsmittel, indem „die Poesie zunächst durch das Wort, außerdem durch Melodie“ (Modulation der Stimme) „und Rhythmus, die Musik durch die beiden letzteren, die Tanzkunst aber nur durch das letztere Element, nämlich durch den Rhythmus der körperlichen Form, nachahmen“. — „Malerei und Plastik dagegen wirken“, sagt er, „jene durch das Mittel des Kolorits (*χρῶμα*), diese durch die Körperform (*σχῆμα*)“. (Siehe meine Kritische Geschichte der Ästhetik I S. 151 ff. —) Wenn daher diesen geläuterten Ansichten des alten Stagiriten gegenüber Fried. Schlegel die Plastik als „Kunst des Körpers“ bezeichnet, wodurch — da er sie in einen Gegensatz zur Malerei als „Kunst des Geistes“ setzt — der Körper als Objekt der plastischen Darstellung hingestellt wird, oder wenn Schopenhauer „die Darstellung der menschlichen Gestalt“ sogar als Objekt nicht nur der Plastik, sondern auch der Historienmalerei betrachtet, so kann man in solchen bornierten Ansichten nur einen Rückschritt der ästhetischen Wissenschaft erkennen.

12. (zu S. 51). S. meine Abhandlung „Über die staatlichen Einrichtungen für den Kunstunterricht in Deutschland" in Heft II und III des dritten Jahrgangs des „Jahrbuchs für Gesetzgebung, Verwaltung und Volkswirtschaft im Deutschen Reich", herausgegeben von F. v. Holtzendorff und C. Brentano. 1879.

13. (zu S. 53). Dies liegt übrigens schon in der etymologischen Bedeutung des Wortes „Charakter" (von χαράσσω, „einschneiden", daher χαρακτήρ: das Eingegrabene, scharf Ausgeprägte, d. h. das einer Erscheinung Eigentümliche). Solche prägnante Eigentümlichkeit steht aber gerade im Gegensatz zu der abstrakten Idealität, welche das Naturschöne darstellt.

14. (zu S. 59). Vergl. auch meine „Kritische Geschichte der Ästhetik", aus welcher ein kurzer „Rückblick auf die bisherigen Einteilungsversuche" von Plato bis auf Vischer herab in meinem „System der Künste" (Verlag von Friedrich in Leipzig) S. 13—48 auszugsweise mitgeteilt ist.

15. (zu S. 63). Dasselbe könnte man aber auch von der Musik sagen, welche Aristoteles doch entschieden zu den echten Künsten rechnet. Das Mißverständnis, auf welchem bei ihm die Ausschließung der Architektur beruht, liegt lediglich in ihrer abstrakten Natur, die sie mit der Musik teilt, insofern sie zwar nicht die konkreten Naturformen, wohl aber die diesen ebenfalls zu grunde liegenden abstrakten Elemente, wie Schwere, Festigkeit, räumlicher Umfang, Gerad- und Bogenlinigkeit u. s. f. „nachahmt". Auch die Musik benutzt nicht die Naturlaute als direkte Mittel der künstlerischen Wirkung, wohl aber ist doch der Ton selbst als abstraktes Material beiden gemeinschaftlich.

16. (zu S. 65). Es scheint daher keineswegs zufällig, daß colere die Bedeutung „bauen", „schmücken" und „verehren" in sich vereinigt.

17. (zu S. 67). E. Wulff, der Verfasser eines „Versuchs zur Begründung einer architektonischen Harmonielehre", in welchem es sich darum handelt, „die Gestaltungsgesetze auf den Gebieten der Architektur und Tektonik in bestimmte mathematische Formeln zusammenzufassen", stellt für seine Erörterung der Frage den fundamentalen Satz auf, daß „die geometrische Gesetzmäßigkeit das ordnende Prinzip aller in der Architektur vorkommenden Linien und Verhältnisse ist". Er nennt dies Prinzip das „geometrische Vibrations- und Krystallisationsgesetz" und verlangt, unter ausdrücklichem Hinweis auf die Analogie mit der Harmonielehre in der Musik, die „Aufstellung einer auf diesem Grundgesetz beruhenden architektonischen Kunstgrammatik."

18. (zu S. 68). Noch deutlicher fällt dies im modernen Villenbau, im Vergleich mit dem antiken Wohnhause, ins Auge; denn der Villenstil

sucht mit Bewußtsein und absichtlich die Gesetze der monumental-architektonischen Symmetrie und Regelmäßigkeit zu durchbrechen, um durch die hieraus gewonnene Bewegtheit und Freiheit der Gestaltung eine malerische Wirkung hervorzubringen. Auch die „Ruine" macht solche malerische Wirkung, aber unabsichtlich, weil die Unregelmäßigkeit hier eine Folge der zerstörenden Naturkraft ist.

19. (zu S. 78). Dieser Auffassung scheinen gewisse Kolossalbildungen der Plastik zu widersprechen, welche selbst in der Blütezeit der hellenischen Kunst entstanden, wie die einige 40 Fuß hohe chryselephantine sitzende Statue des olympischen Zeus von Phidias u. a. m.; aber bei diesen mischt sich, wie schon die statt des edleren Marmor gewählten kostbaren Materialien, Gold und Elfenbein, zeigen, ein der rein künstlerischen Vorstellung fremder Zweck ein, nämlich die Beziehung auf den religiösen Kultus, gerade wie bei der kirchlichen Malerei des Mittelalters; und deshalb sind sie auch wesentlich von diesem Gesichtspunkte zu beurteilen.

20. (zu S. 79). Die abstraktere Idealität der Plastik im Vergleich mit der Malerei zeigt sich am deutlichsten in denjenigen Darstellungsgebieten, welche beiden Künsten gemeinsam sind, z. B. im Porträt. Während die Malerei durch ihre koloristischen Mittel im stande ist, die volle Realität der Erscheinung zum Ausdruck zu bringen, muß sich die Plastik mit der reinen Form derselben begnügen. Aus demselben Grunde sind ihr auch die eigentlich realistischen Gebiete der Malerei, in denen die Farbigkeit der Erscheinung als unmittelbarer Ausdruck realer Lebendigkeit zur Wirkung kommen soll, wie die „Landschaft", das „Stillleben", das „Blumen- und Fruchtstück", gänzlich versagt, und selbst das „Genre" nur in sehr engen Grenzen gestattet, während umgekehrt die abstrakteren Gebiete, wie die „Allegorie", der „Mythus" u. s. f., die gerade der Plastik die dankbarsten Motive darbieten, für die Malerei durchaus unadäquate Darstellungsmotive abgeben. Hiervon wird später, bei Betrachtung der Malerei, näher die Rede sein.

21. (zu S. 81). In neuerer Zeit haben sich besonders die Italiener dieser genremäßig-prosaischen Behandlung der Plastik zugewendet; ein Beweis, wie wenig die geschichtliche Entwickelung einer Kunst zur größeren Klarheit über ihre Aufgaben zu führen vermag. Die „Fischermädchen, ein Netz flickend", die „Kinder mit dem Ball spielend", die „Mädchen mit der Spindel" oder „lesend" „oder mit einem Papagei spielend" und dergleichen Trivialitäten mehr machen im Grunde kaum einen andern Eindruck als Nippfiguren in vergrößertem Maßstabe und lassen nur das Bedauern über die Entwertung des schönen und edlen carrarischen Marmors aufkommen.

22. (zu S. 87). Vergl. meine Abhandlung „Über moderne Denkmalswut" in den „deutschen Zeit- und Streitfragen", herausgegeben von Fr. v. Holtzendorf u. s. f. Heft 103.

23. (zu S. 92). Diese ästhetische Barbarei hat neuerdings in dem Direktor der königl. sächsischen Antiken- und Abgußsammlungen in Dresden, Prof. Dr. Georg Treu, einen fanatischen Verteidiger gefunden in seiner 1883 erschienenen Broschüre: „Sollen wir unsere Statuen bemalen?“ — eine Frage, die er für die moderne Plastik mit „Ja“ beantwortet! —

24. (zu S. 94). Übrigens bedarf es nicht einmal des materiellen Farbenauftrags, um eine polychrome Wirkung im unkünstlerischen Sinne zu erzielen; sondern es genügt dazu auch die bloße Verbindung von natürlich-verschieden-farbigen Materialien. Als Beispiel mag einer lebensgroßen „Othello-Büste“ von einem renommierten französischen Bildhauer Erwähnung geschehen, die vor mehreren Jahren auf der berliner Kunstausstellung zu sehen war. Ihre Requisite waren: Mohrenkopf und Hals von schwarzem Marmor, eingesetzter weißer Augapfel mit schwarzer Iris, grünbronzierte Ärmeljacke, aus welcher eine schwarzmarmorne Hand mit dem weißmarmornen Schnupftuch der Desdemona hervorragte (!). Sie erregte selbstverständlich große Bewunderung (Goethe sagt: „bei Kindern und bei Laffen“) wegen ihrer „außerordentlichen Naturwahrheit“. Freilich, wenn den Künstlern „danach der Gaumen steht“, dann dürfte die Hoffnung auf eine gesunde Entwickelung der Kunst eine vergebliche sein.

25. (zu S. 96). Unter anderen ist hier der geniale Reinhold Begas zu erwähnen, welcher zuerst mit Bewußtsein diese Richtung eingeschlagen hat, namentlich in seinen reizenden Gruppen: „Pan, die Psyche tröstend“ und „Venus, den verwundeten Amor beruhigend“; Werke, in denen, allem serieusen Stil moderner Antikisierung zum Trotz, die Antike in feiner und höchst anziehender Weise ironisiert wird, wodurch sie gerade recht lebensvoll und wahr erscheint.

26. (zu S. 98). Sehr richtig bemerkt daher Vischer (Ästhetik III, S. 393), daß die Fläche beim Relief „indifferent ist, nur die Baukunst angeht“, und weist auf die in der Flächenhaftigkeit liegende „Versuchung zu wirklicher Vermischung der Grundgesetze zweier Künste“ hin (nämlich der Plastik mit der Malerei), „zu einer falschen Übertragung der malerischen in die plastische Phantasie“, und setzt hinzu, daß „die Griechen noch nicht, wohl aber die Römer, noch mehr aber die Künstler des späteren Mittelalters, der Renaissance- und der Rokokozeit“ (er hätte hinzusetzen können: besonders aber die modernen Bildhauer) „dieser Versuchung unterlegen“ seien. Daß diese vom feinsten Verständnis für die wahre Natur des Reliefs zeugende Bemerkung für „Ästhetiker“ vom Schlage eines Lübke (s. „Geschichte der Plastik“) und Lemke („Populäre Ästhetik“) in den Wind gesprochen sein mußte, bedarf keiner Erklärung.

27. (zu S. 106). Wer sich für die „Farbe“ in ihren verschiedenen Bedeutungen interessiert, den verweise ich auf meine in der „Sammlung

gemeinverständlicher wissenschaftlicher Vorträge", herausgegeben von Virchow und v. Holtzendorf erschienene Abhandlung „Die Farbenwelt" (Heft 409/410 und 415). Vergl. auch Bd. I, S. 77 ff.

28. (zu S. 118). Selbstverständlich ist, um einem möglichen Mißverständnis vorzubeugen, daran zu erinnern, daß in den Betrachtungen über die verschiedenen Arten der Malerei zunächst nur die Staffelei-(Öl-)Malerei ins Auge gefaßt ist, während für die anderweitigen Techniken, namentlich für die Wandmalerei, notwendig Beschränkungen des Prinzips eintreten, wodurch die für die Staffeleimalerei geltenden ästhetischen Gesetze wesentlich modifiziert werden. Dies gilt besonders auch für die mythologische und allegorische Malerei, sowie für die Sage und das Märchen, sofern sich die betreffenden Darstellungen nicht nur räumlich, d. h. dekorativ, mit der Architektur verbinden, sondern auch in ideellem Zusammenhang mit der Bestimmung des Bauwerks stehen. Hiervon wird später im Zusammenhange bei Betrachtung der Darstellungsmittel die Rede sein.

29. (zu S. 122). Vergl. meine Abhandlung „Über moderne Wandmalerei u. s. f." in der Revue „Unsere Zeit" 1880. Heft 7, S. 87 ff.

30. (zu S. 141). Zu dieser Auffassung der Landschaftsmalerei als der wesentlich subjektiven Sphäre malerischer Darstellung ist erst die neuere Ästhetik fortgeschritten. Selbst Lessing sah in ihr lediglich eine objektive Naturabschrift (wie freilich im „Porträt" auch), und wollte sie deshalb gar nicht als künstlerische Darstellungssphäre zulassen.

31. (zu S. 151). Über die Notwendigkeit der strengen Auseinanderhaltung der oft verwechselten Begriffe einerseits von „Realismus" und „Naturalismus", andererseits von „Idealismus" und „Spiritualismus" s. meine Abhandlung „über idealistische und materialistische Weltanschauung" in den „deutschen Zeit- und Streitfragen." Heft 113 (1879).

32. (zu S. 161). Selbstverständlich ist der Ausdruck „Übergang" hier nicht in dem Sinne zu nehmen, der früher (s. S. 101, 3) als auf einem Verkennen des Wesens des Reliefs beruhend abgelehnt werden mußte. Denn die Malerei, welche hier als flächenhafte Ornamentierung gemeint ist, hat eben auch nur sekundäre Bedeutung wie die dekorative Reliefplastik und fällt mit der Malerei als selbständiger Kunst keineswegs zusammen. Aber in jener Verwandtschaft der ornamentalen Plastik mit der ornamentalen Malerei liegt wahrscheinlich der Grund des auf S. 98 erwähnten Mißverständnisses.

33. (zu S. 163). Wer sich näher über diese Techniken, auch hinsichtlich ihrer ästhetischen Differenzen unterrichten will, findet darüber Aufklärung in meiner „Geschichte und Technik der Holzschneidekunst" (Verlag von J. J. Weber in Leipzig).

34. (zu S. 167). Unter „wissenschaftlicher Ästhetik" ist hier ausschließlich diejenige zu verstehen, welche sich nicht, wie die spezielle „Musikästhetik", ausschließlich mit der Betrachtung der Musik beschäftigt, während sie für die übrigen Künste meist ebensowenig Interesse wie Verständnis zeigt, sondern diejenige, welche das Gesamtgebiet der Kunst, also alle Künste, mit gleichem Interesse umfaßt und mit gleichem Verständnis zu ergründen bemüht ist. Denn nur in ihrem Zusammenhange mit allen anderen Künsten, d. h. als Glied in dem Organismus des Gesamtgebiets der Künste kann eine einzelne Kunst ihrem wahren Wesen nach richtig erkannt und gewürdigt werden. Beschränkt sich daher die Ästhetik auf die Betrachtung eines einzelnen Kunstgebiets, so führt solche Isolierung — trotz aller technischen Detailkenntnis — notwendig zu Einseitigkeiten, die in ihren Konsequenzen notwendig zu Irrtümern und Schiefheiten aller Art sich gestalten. Auch die Vischer'sche Ästhetik, obschon sie das Gesamtgebiet der Künste umfaßt, ist nicht davon freizusprechen; aber hiervon liegt der Grund darin, daß der Abschnitt über die Musik nicht von Vischer selbst, sondern von einer andern Hand herrührt.

35. (zu S. 169). Dies mag auch Schopenhauer vorgeschwebt haben, als er, die Musik aus der Reihe aller übrigen Künste, als bloßer Objektivationen von Ideen, heraushebend, sie als „Objektivation des Willens selbst", der sich ja auch in den Ideen objektiviere, definierte. Wenn er aber emphatisch hinzusetzt, „alle andern Künste reden nur von Schatten, die Musik aber vom Wesen", so möchte doch das Umgekehrte richtiger sein. Übrigens zeigt sich in jener Schopenhauer'schen Isolierung der Musik, gegenüber den andern Künsten ein Anklang an die Ausschließung der Architektur aus der Reihe der echten Künste seitens des Aristoteles, nämlich weil sie kein Vorbild in der Natur besitze; ein Motiv, das im grunde dasselbe ist, wie Schopenhauer meint.

36. (zu S. 169). Wenn daher der bei Betrachtung der Architektur (s. Anm. 17) erwähnte Architekt Wulff (in seinem „Entwurf einer architektonischen Harmonielehre") die geometrische Gesetzmäßigkeit als ordnendes Prinzip aller in der Architektur vorkommenden Linien und Verhältnisse auch an den sog. Gefühlslinien, z. B. den Echinuslinien, den Hohlkehlen, Schneckenlinien u. s. f., welche die analytische Geometrie als Parabeln, Ellipsen, Evolventen u. s. f. erkannt habe, nachweist, so gilt dies in noch höherem Grade von den musikalischen Gefühlsfigurationen. Wulff wird daher unwillkürlich ebenfalls zu einer Vergleichung mit der Musik geführt, indem er „die fein geschwungenen Gefühlslinien in der Baukunst mit den zarten Übergängen in der Musik" in Parallele stellt, welche „durch die Bezeichnung als gebogene Töne die Analogie sogar im sprachlichen Ausdruck kund geben".

37. (zu S. 171). Der Verfasser der Abteilung über die Musik in der Vischerschen Ästhetik rügt einmal die Strenge, mit welcher die faktisch bestehenden Formen der Musik von anderen Ästhetikern auf ihre künstlerische Berechtigung hin geprüft werden, und bezeichnet solche Prüfung tadelnd als einen „Purismus", dessen konsequente Durchführung dazu führen würde, daß wir auf eine Reihe von bedeutenden musikalischen Kunstwerken verzichten müßten. Wenn aber die ästhetische Wissenschaft nicht ein solches Recht auf Purifizierung des Hervorgebrachten besäße, was hätte sie dann wohl sonst noch für ein Recht? Etwa dies, zu beweisen, daß „alles Wirkliche auch vernünftig" sei? — Jenes Paktieren mit dem bloß Thatsächlichen (wie viel Unsinn ist nicht thatsächlich, und wie viel Thatsächliches ist nicht unsinnig!) ist mithin als durchaus unphilosophisch abzuweisen.

38. (zu S. 171). Nirgends sind daher soviel Verwechselungen und Ungenauigkeiten zu rügen als in der Ästhetik der Musik. So z. B. rechnet der Verfasser des Abschnittes über Musik in der Vischerschen Ästhetik die „Harmonie" und den „Rhythmus", die schon Aristoteles als Mittel bezeichnete, zum Tonmaterial, während er die „Zweige der Musik", deren Verschiedenheit doch offenbar durch die Differenz der Objekte bedingt ist, auf das Material, nämlich auf den Gegensatz der Vokal- und Instrumentalmusik, begründet und aus der Einheit beider (!) das Tonwerk überhaupt entstehen läßt, worauf dann die „bekannte" Einteilung in lyrische Musik (Lied und Arie), lyrisch-epische Musik (Oratorium) und lyrisch-dramatische Musik (Oper) folgt. Das heißt dann doch die Sache philosophisch auf den Kopf stellen.

39. (zu S. 172). Beethoven hat nicht ohne Absicht in seiner Partitur bei der „Nachtigal", der „Wachtel" u. s. f. eigenhändig an den Rand die Worte geschrieben: „Mehr Empfindung als Malerei", womit er offenbar ausdrücken wollte, daß es ihm dabei mehr um die Stimmung der jenen Vogelstimmen lauschenden Landleute als um Naturnachahmung zu thun sei. Goethe bemerkt in einem Briefe an Zelter: „Töne durch Töne zu malen: zu donnern, zu schmettern, zu plätschern und zu patschen ist detestabel", und Schopenhauer äußert über die Musik: „Darum spricht sie so sehr zum Herzen, weil sie dem Kopf unmittelbar nichts zu sagen hat; und es ist ein Mißbrauch, wenn man ihr dies zumutet, wie in aller malenden Musik geschieht, die daher ein für allemal verwerflich ist."

40. (zu S. 176). Wenn trotzdem — auch in der Vischerschen Ästhetik — immer an dem Axiom (d. h. unbewiesenen Glaubenssatz) festgehalten wird, daß alle Musik, weil der Ton überhaupt immer Gefühlsausdruck sei (was für ein „Gefühl" drückt denn der Ton c aus?), so beruht dieser Irrtum lediglich auf einem Mangel an Unterscheidung in

dem Begriff des „Gefühls“ (wofür übrigens richtiger Empfindung stände), indem die beiden, inhaltlich total verschiedenen Begriffe: substanzieller Seelenaffekt und formal-ästhetisches Wohlgefallen, welche beide allerdings der Empfindungssphäre angehören, unbesehen in einen Topf geworfen und so fortwährend mit einander verwechselt werden.

41. (zu S. 177). Schon Leibniz bemerkt (in seiner Epist. ad div. I. 144): Musica est exercitium arithmeticae occultum, nescientis se numerare animi.

42. (zu S. 194). Deshalb legt Shakespeare, der große Herzenskündiger, (im „Wintermärchen“) dem Tölpel, als der Hausierer seine Balladen anpreist, die tiefsinnige Bemerkung in den Mund: „Ich hab' die Balladen gar zu gern, wenn die Geschichte recht traurig ist und lustig gesetzt, oder eine wirklich spaßhafte Szene mit einem kläglichen Gesang“.

43. (zu S. 200). Näher ist sowohl auf die Natur des Oratoriums wie auf die der Oper eingegangen in meiner Abhandlung: „Über dramatische Musik und das Kunstwerk der Zukunft“, Heft 179/180 und 190/191 der „Deutschen Zeit- und Kunstfragen“, Jahrgang 1883/84, worauf verwiesen werden muß.

44. (zu S. 201). Dieser Widerspruch ist übrigens lange gefühlt und von verschiedenen Seiten, selbst von Musikern von Fach, wie Richard Wagner, in einer oft sehr drastischen Weise ausgesprochen worden. Schon von Voltaire ist die Äußerung bekannt, daß man „das, was zu unsinnig sei, um gesprochen zu werden, auf der Bühne singen lasse“, wozu Müllners, des Verfassers der „Schuld“, Definition der Oper, nämlich daß sie „ein Rührei von Kunst und Unsinn“ sei, das Seitenstück bildet. Richard Wagner bezeichnet in seinem Buche „Oper und Drama“ die Oper einmal als „ein Labyrinth, das zum bergenden Narrenhause für allen Wahnsinn der Welt“ geworden sei, ein anderes Mal als einen „unbeschreiblich konfusen Wechselbalg“. Ob freilich er selbst in seinem „Musikdrama“ (nicht zu verwechseln mit musikalischem Drama) imstande gewesen, die Oper von ihrem „Wahnsinn“ zu kurieren, darüber zu urteilen ist hier nicht der Ort. Vergleiche darüber die oben citierte Abhandlung „über dramatische Musik und das Kunstwerk der Zukunft“, namentlich in der zweiten Abteilung (Heft 190/91), S. 61—92.

45. (zu S. 205). Ausführlich ist hierüber in der citierten Abhandlung „über dramatische Musik und das Kunstwerk der Zukunft“, namentlich in der zweiten Abteilung S. 45 bis zum Schluß, gehandelt.

46. (zu S. 209). Es sind zwar bekanntlich öfters Versuche — namentlich in früherer Zeit, da die Mimik selbst in der Form des Tanzes noch einen edleren, wirklich künstlerischen Charakter besaß — gemacht worden, auch für ihre Produktionen ein künstlerisches Fixierungsmittel zu erfinden;

aber die sog. „Choreographie", d. h. die Methode, die Tanzfiguren durch Zeichen auf dem Papier auszudrücken — eine Erfindung des Franzosen Thoinet Arbeau aus dem Jahre 1588 (er nannte sie übrigens „Orchestrographie", da der obige Name von dem französischen Tanzmeister Le Feuillet um 1700 herrührt) läßt sich doch in keiner Weise mit der Notenschrift oder gar mit der Buchstabenschrift in Vergleich stellen, und ist deshalb auch wieder in Vergessenheit geraten.

47. (zu S. 210). Aber diese Zurücksetzung der Mimik seitens der bisherigen Ästhetik hat sich an der letzteren insofern gerächt, als dadurch eine wesentliche Lücke im System der Künste entstanden ist, welche es der Ästhetik unmöglich gemacht hat, zu einer wahrhaft organischen Gliederung der Künste zu gelangen: daher die Menge von zum Teil abenteuerlichen, sämtlich aber von falschen Prinzipien ausgehenden Einteilungsversuchen. (Siehe mein „System der Künste", S. 13 ff, sowie meine „Kritische Geschichte der Ästhetik.")

48. (zu S. 214). Für diese den zeitlichen Künsten eigentümlichen Formen der Volksmelodie, des Volkstanzes, der Volksdichtung, giebt es daher in der Reihe der räumlichen Künste keine Analogie, d. h. hier existiert weder eine „Volksarchitektur", noch eine „Volksskulptur", noch eine „Volksmalerei". Ein anderer, aber nur sekundärer Grund für diesen Unterschied zwischen den beiden Gruppen von Künsten möchte auch darin zu suchen sein, daß dort der Mensch das Material und die Mittel zur Befriedigung seines ästhetischen Bedürfnisses in sich selbst findet, nämlich den Ton, die lebendige Gestalt und den artikulierten Laut, während hier (in der räumlichen Gruppe) das Material (Holz, Stein, Farbstoffe) und folglich auch die Mittel außer ihm liegen.

49. (zu S. 218). Vergl. mein „System der Künste", S. 119.

50. (zu S. 220). Bei der Betrachtung der Poesie ist ausdrücklich daran zu erinnern, daß immer nur das lebendige (nicht das durch die Buchstabenschrift fixierte) dichterische Produkt zu verstehen ist. Daß ein Gedicht, gleichviel welcher Art es angehört, gelesen werden kann, ist für die Bestimmung seines Wesens ganz gleichgültig, ebenso aber auch für die Bestimmung der reproduktiven Form, worin es verwirklicht wird; und in diesem Sinne ist mit derselben Notwendigkeit, wie nur das Drama als ein wirkliches Drama zu betrachten ist, welches und es insofern es auf der Bühne zur Darstellung gelangt, die Lyrik auf die Deklamation und die Epik auf die Rhapsodik, d. h. auf den lebendigen Vortrag, anzuweisen.

51. (zu S. 228). Über die Bedeutung des „Enthusiasmus" siehe S. 21 u. Anm. 8 dazu.

52. (zu S. 244). Es kann hier nur das Allernotwendigste der aristotelischen Betrachtung über die Tragödie mitgeteilt werden; wer sich genauer